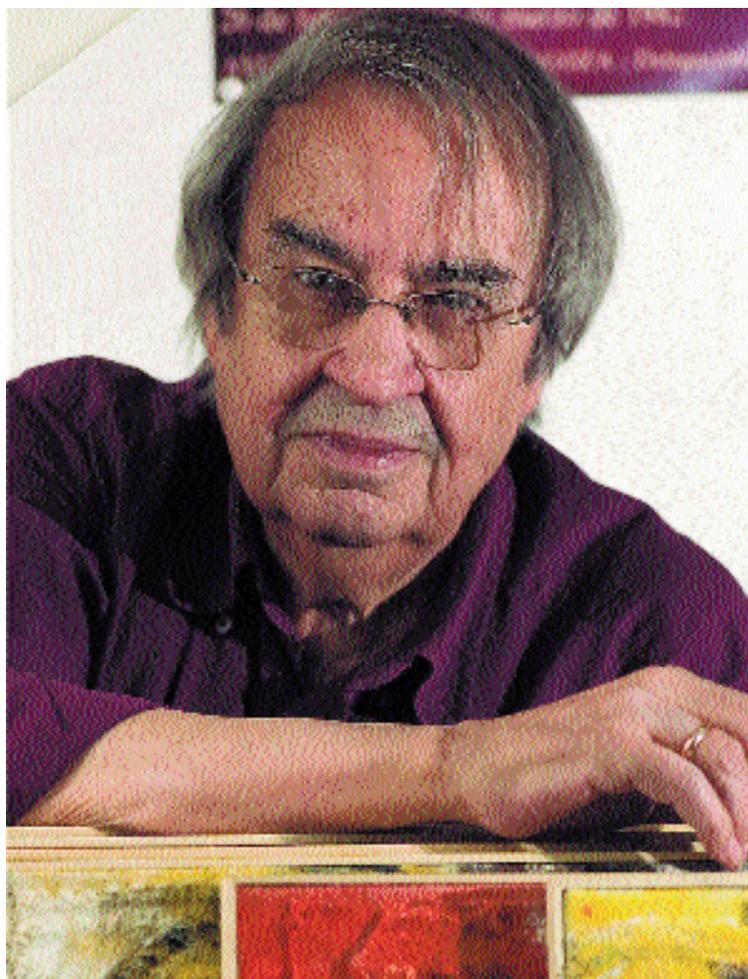


Sahún

LA CONSTRUCCIÓN INCESANTE DE LA PINTURA

RETROSPECTIVA 1961-2007





# Sahún

LA CONSTRUCCIÓN INCESANTE DE LA PINTURA

Retrospectiva 1961-2007

PALACIO DE SÁSTAGO  
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

11 mayo – 1 julio 2007

Sahún

La construcción incesante de la pintura

Retrospectiva 1961-2007

Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

11 de mayo a 1 de julio de 2007

Coso, 44 – 50071 Zaragoza, ESPAÑA

Teléfono (34) 976 288 881 – Fax (34) 976 288 883

palaciodesastago@dpz.es

www.dpz.es/cultura/sastago/sastago.htm

Martes a sábado, de 11 a 14 y de 18 a 21 horas

Festivos, de 11 a 14 horas

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

Presidente

Javier Lambán Montañés

Presidenta de la Comisión de Cultura y Patrimonio

Cristina Palacín Canfranc

Director del Área de Cultura y Patrimonio

Alfredo Romero Santamaría

Exposición

Organiza

Diputación Provincial de Zaragoza

Área de Cultura y Patrimonio

Comisariado

Manuel Sánchez Oms

Coordinación general

Ricardo Centellas Salamero

Secretaría técnica

Ángela Orleáns

Conservación preventiva

Arántzazu Echeverría

Fernando Casado

Montaje

Enrique Monserrat (coord.)

Javier Ordovás

Talleres DPZ

Seguros

Nacional Suiza (Comin E. F. Correduría de Seguros)

Diputación Provincial de Zaragoza

Coordinación general

Ricardo Centellas Salamero

Textos

Presentación

Javier Lambán Montañés

Estudio

Manuel Sánchez Oms

Colaboraciones

Ángel Azpeitia Burgos

Juan José Vera

Catálogo y documentación

Manuel Sánchez Oms

Fotografías

Julio Sánchez Millán, Zaragoza

Alex Sahún, Zaragoza

Archivo del pintor

Archivo del comisario

Digitalización y preimpresión

A+D Arte Digital, Zaragoza

Filmación (CtP)

Ebrolibro, Zaragoza

Impresión

Arilla, Ejea de los Caballeros

ISBN-13: 978-84-9703-198-1

Depósito legal: Zaragoza-1645-2007

Impreso en España, Comunidad Europea

Agradecimientos

La Diputación Provincial de Zaragoza desea agradecer el esfuerzo, dedicación y generosidad de Daniel Sahún Pascual y su mujer, María Asunción Abad, sin cuya ayuda no hubiera sido posible la producción de esta exposición y de su correspondiente catálogo. También agradecer la colaboración de:

Ayuntamiento de Zaragoza

Cortes de Aragón, Zaragoza

Museo de Zaragoza, Gobierno de Aragón

Juan José Vera Ayuso, Alex Sahún Pascual, Pilar Sahún, Antonio Rico, Federico Valero Montero, Francisco Sanromán Estévez, Carmen Berdusán, Rosendo Sáez Bonilla, José Luis Lasala, María Pilar Burges, Julia Dorado, Pablo Trullén, María Eugenia Sánchez San Pío, Ana María Lagunas y María Pilar Lagunas

La Diputación Provincial de Zaragoza no se identifica ni responsabiliza de los juicios y de las opiniones vertidas por el comisario y/o los autores de los textos de colaboración en el catálogo que exponen en uso de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

El editor y los autores no aceptarán responsabilidades por las posibles consecuencias ocasionadas a las personas naturales o jurídicas que actúen o dejen de actuar como resultado de alguna información contenida en esta publicación, sin una consulta profesional previa.

Queda prohibida la reproducción o almacenamiento en un sistema de recuperación o transmisión de forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea éste mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización escrita de los titulares del Copyright. Reservados los derechos según la Ley de Propiedad Intelectual, recogida en el Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril.

Monografía y catálogo

Edita

## Presentación

Javier LAMBÁN MONTAÑÉS

7

## La construcción incesante de la pintura: Sahún

Manuel SÁNCHEZ OMS

9

Por una valoración histórica de la pintura de Daniel Sahún

11

La pureza e independencia pictórica

14

La construcción expresiva zaragozana

18

El lenguaje universal del expresionismo constructivo: ¿un arte abstracto?

24

De Joaquín Torres García a Jean Bazaine, o por qué los collages  
de Pórtico no se integraron en la pintura

26

La conformación de un lenguaje constructivo-expresivo personal  
de Daniel Sahún entre 1960 y 1962: el collage se integra en la pintura

35

Opacidad y transparencia. La pintura de Daniel Sahún en la Escuela de Zaragoza (1962-1964)

71

Destrucción y construcción. Daniel Sahún en el Grupo Zaragoza (1964-1967)

101

El proceso creativo. Camino hacia la síntesis definitiva

116

## Catálogo

161

## Larga, fecunda y sentida trayectoria de Daniel Sahún

Ángel Azpeitia Burgos

249

## Daniel Sahún y su vinculación al Grupo Zaragoza (o de Sahún y la abstracción)

Juan José Vera Ayuso

261

## Biografía

Manuel Sánchez Oms según Daniel Sahún Pascual

273

## Anexo documental

Documentos y testimonios

289

Catalogación

317

Exposiciones

321

Bibliografía y documentación

325



La presencia de Daniel Sahún en el Palacio de Sástago, junto con las anteriores de Juan José Vera y Ricardo Santamaría, culmina un ciclo dedicado al Grupo Zaragoza, del que estos tres artistas fueron miembros fundadores y cuyas actividades en favor del papel del arte en la sociedad se remontan a 1961, precisamente con la exposición *Dos pintores actuales zaragozanos* celebrada en el Palacio Provincial. Estas retrospectivas han permitido revisar, profundizar y documentar su historia, con el fin de esclarecer y reivindicar su relevancia en el arte español de los últimos cincuenta años.

Sin embargo, también han ofrecido la oportunidad de redescubrir a tres grandes individualidades de las artes plásticas contemporáneas, cuyas trayectorias han transcurrido fructíferas tras la disolución del grupo en 1967. En concreto, la colección de obras que aquí nos ocupa nos permite admirar bajo un criterio unitario el conjunto de investigaciones pictóricas abordadas por Daniel Sahún desde su encuentro en 1955 con su principal mentor, el pintor del grupo Pórtico Santiago Lagunas. Con su ejemplo vital y personal, ajeno a la teoría, Sahún nos ha demostrado cómo la poética del arte está destinada a instaurarse como un único fin humano, al tiempo que se define por liberar en todo trabajo cualquier función impuesta por el deber profesional, tal y como valora los objetos y desechos ensamblados en sus pinturas, y la ética que aún hoy subyace en las obras de los miembros de la Escuela de Zaragoza. Es así que Sahún, a través de la *Construcción incesante de la pintura*, nos enseña que la expresión no finaliza en el acabado de unas obras, sino que constituye una corriente inagotable de posibilidades formales y estructurales. Con ello también nos recuerda, por ser uno de sus máximos representantes, que hay y hubo un expresionismo constructivo zaragozano.

Sahún. La construcción incesante de la pintura cierra un ciclo de exposiciones dedicadas al grupo Zaragoza organizadas en el Palacio de Sástago que se inició en 2001 con Juan José Vera retrospectiva, 1950-2001. La abstracción como presencia, a la que siguió tres años después Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004). Todas ellas se enmarcan dentro del proyecto que como verdadero centro de arte contemporáneo de Aragón se ha trazado desde sus más de veinte años de existencia el Palacio de Sástago, clave de la cultura de nuestra Diputación Provincial de Zaragoza y de Aragón.

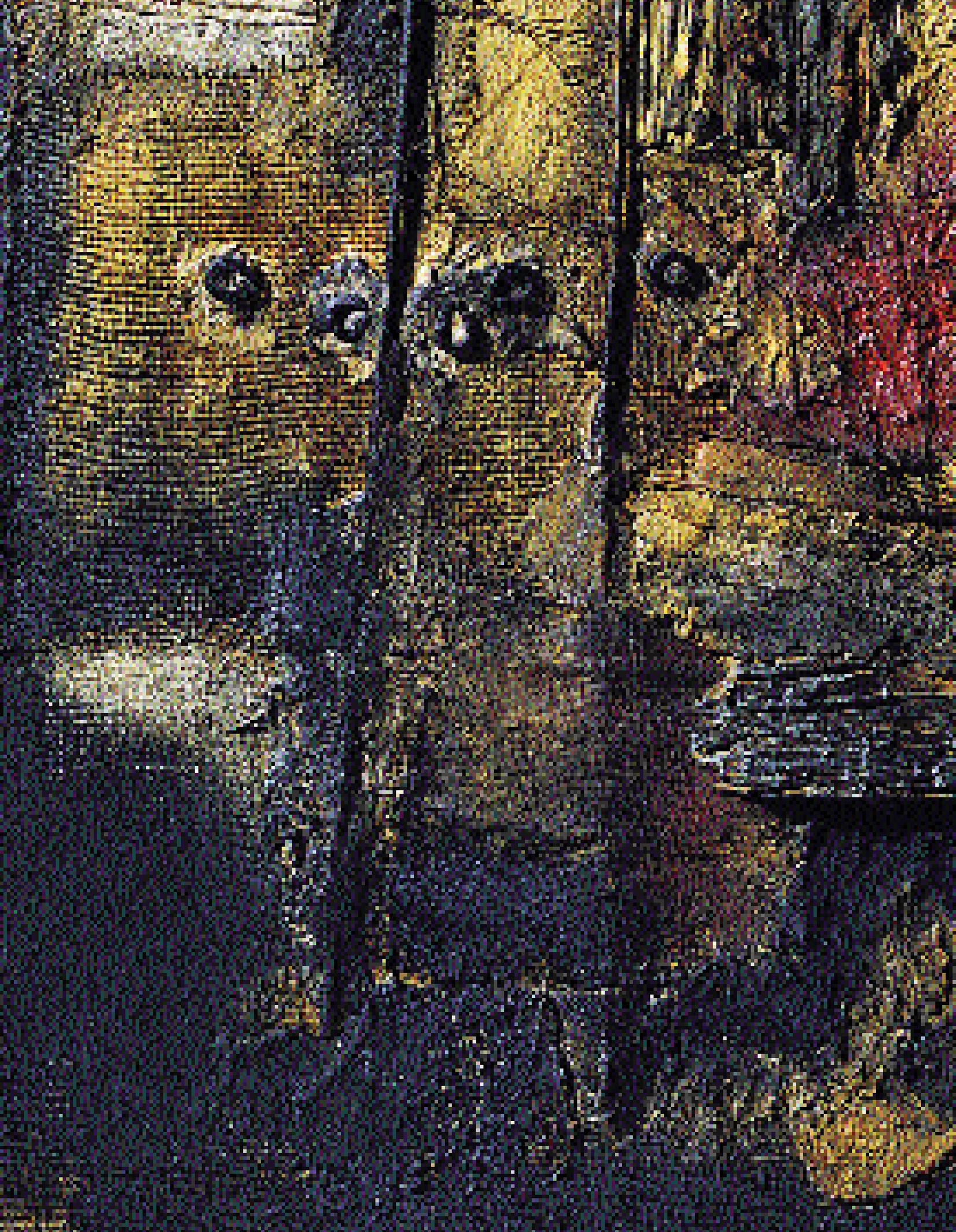
Javier Lambán Montañés  
Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza





La construcción incesante de la pintura: Sahún

Manuel SÁNCHEZ OMS

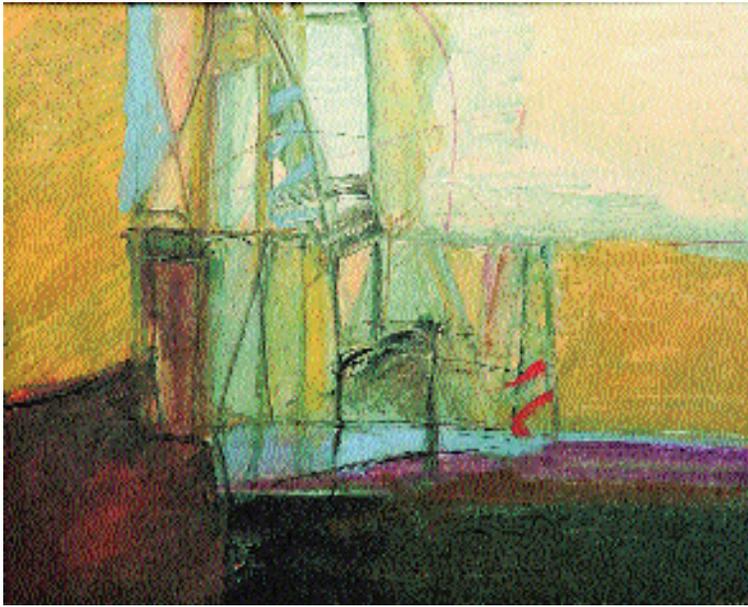


## POR UNA VALORACIÓN HISTÓRICA DE LA PINTURA DE DANIEL SAHÚN

La historia tanto del grupo Pórtico como de la Escuela de Zaragoza, ha sido estudiada y analizada generalmente desde sus relaciones con las instituciones artísticas de la época, debilitadas en el ambiente cultural zaragozano y mayoritariamente centralizadas y dependientes del Estado de una forma u otra. A partir de sus reacciones ante este contexto, se ha deseado descubrir sus roles y aportaciones al desarrollo del arte contemporáneo aragonés en función de dos variables: la defensa de la presencia social del arte, y la necesidad de actualizarlo a las condiciones y necesidades de su tiempo. Para ello los acontecimientos, testimonios, manifiestos y demás documentación han adquirido gran protagonismo, en ocasiones excesivo, mientras las aportaciones materiales –las obras realizadas– han quedado relegadas a un segundo plano. Intentaré demostrar cómo la verdadera trasgresión, la ruptura con la mimesis –aún imperante en la mentalidad del público de la década de 1960 como principal criterio en la valoración artística–, y la aportación fundamental de los pintores de ambas formaciones zaragozanas, reside ante todo en sus obras artísticas y en la construcción de un lenguaje universal, objetivo para el que se presta a la perfección el ejemplo representado por Daniel Sahún por su sentido pragmático, pictórico y en constante experimentación.

Las peculiaridades de este pintor frente a sus compañeros de la Escuela de Zaragoza –luego denominada Grupo Zaragoza–, sobre todo con Juan José Vera y Ricardo Santamaría –los dos artistas que han merecido sendas retrospectivas organizadas por la Diputación Provincial de Zaragoza en años anteriores, determinan unas distancias relevantes y dignas de tener en cuenta a la hora de valorar la aportación de este grupo, dado que se ha tendido a generalizar las pretensiones artístico-sociales de Ricardo L. Santamaría sobre las singularidades y particularidades de los miembros del Grupo Zaragoza, siendo que éstas no siempre casan. Muy a menudo, los contenidos teóricos hacen de intermediarios entre la obra y su público, entre el artista y la sociedad. Frente a este peligro, hoy podemos afirmar que son muchas las obras plásticas que han alcanzado el valor de manifiestos en sí mismos, sin necesidad de mensajes añadidos a pesar de haberlos tenido y en ocasiones padecido. Es el caso de Impresión-amanecer de Monet, de Nature morte à la chaise cannée de Picasso, de Negro sobre blanco de Malevitch, de la Fuente de Duchamp, de los contrarrelieves de Tatlin, del Relieve con martillo de Ivan Puni, del Negro sobre negro de Rodchenko, del Merzbau de Schwitters, etc., y aún podríamos remontarnos en el tiempo con El taller del pintor de Courbet, La Balsa de la Medusa de Gericault, El Asesinato de Marat pintado por David e, incluso, El pago del tributo de Masaccio.

Las variables establecidas por extensión sobre los miembros del Grupo Zaragoza a partir de la presencia dominante de Juan José Vera y Ricardo Santamaría, uno por su trayectoria iniciada a finales de los años 40 y el otro por haber sido el principal teórico del grupo, respectivamente, corren el peligro de imponerse sobre la obra de los restantes miembros, empobreciendo gravemente su valoración; por ejemplo en el caso de aceptar como criterio general la conquista de la tercera dimensión llevada a cabo por estos dos artistas a partir del legado estético de los del Pórtico abstracto, y por medio de construcciones escultóricas en madera, sobre todo si se aceptan ciegamente –esto es, sin cuestionar– las constantes propuestas por Clement Greenberg para el desarrollo de la plástica del siglo xx: la negación de la tercera dimensión y de la representación, en beneficio de una conquista real del espacio en lo que, como en el caso del Grupo Zaragoza, el collage y los nuevos mate-



*Mediterráneo*, 1983, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

la plástica contemporánea.

Fue la experiencia de Juan José Vera junto con los tres pintores abstractos de Pórtico –Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia–, y la inquietud teórica de Santamaría acerca de cómo rescatar el arte mediante la aplicación del concepto «constructivismo expresivo» –en un determinado contexto cultural centralizado por las fuerzas de un estado nacional–, las que definieron una supuesta estética en las páginas de los Cuadernos de Orientación Artística distribuidos por el grupo, y luego en las de los libros escritos por Santamaría una vez asentado en Francia. Ésta no siempre cuadra con las producciones de los cuatro restantes miembros permanentes y, en concreto, la vinculación de Sahún con este ideario ha sido siempre dialéctica, la misma lógica de la contradicción que define de manera interna las dos vertientes de su producción y que deben ser sintetizadas en un ejercicio de observación y reflexión: la pintura «pura» por un lado,

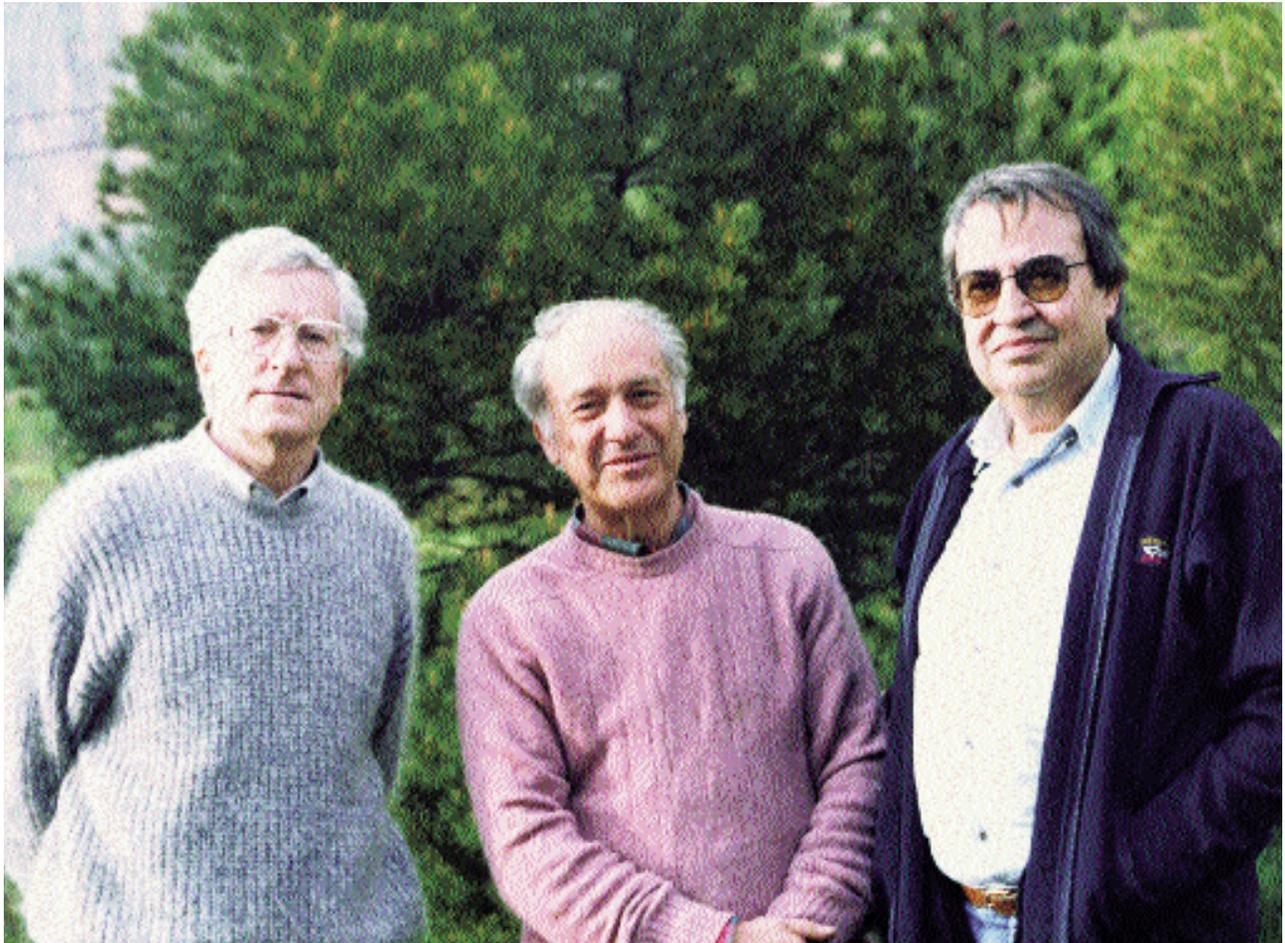


Sin título, 1964, óleo sobre lienzo, 98 x 130 cm

riales habrían jugado un papel esencial.<sup>1</sup> Cabría preguntarse por qué ni Daniel Sahún ni Julia Dorado, así como Oteló Chueca y Teo Asensio –aunque por razones diferentes–, no asumieron la escultura y achacarlo a posibles limitaciones en sus investigaciones experimentales sería injusto. Simplemente, a todos ellos les interesó mantener el concepto de «cuadro» como objeto de estudio, sus marcos, toda su riqueza icónica y su profundidad, tanto real como ficticia y tradicionalmente entendida en relación al uso de los pigmentos. Aquí es donde reside toda la riqueza de la producción de Daniel Sahún; en la interacción dialéctica entre la pintura pura y los nuevos materiales. Y desvelar las inadaptaciones sufridas entre su propia práctica artística y la teoría ajena, exige un ejercicio de reflexión acerca de los argumentos tradicionales y formalistas en relación a la variedad material de

predominantemente el óleo, y el ensamblaje de objetos y «nuevos» materiales por otro, aunque ambas comparten un mismo concepto pictórico.

De todos modos, para alcanzar una comprensión satisfactoria de la producción de Sahún debemos remontarnos, como en el caso de sus compañeros Vera, Santamaría y Dorado,<sup>2</sup> al lenguaje planteado por el grupo Pórtico a finales de la década de 1940. Lejos de restar importancia a su producción, sólo de esta manera podremos valorar justamente su aportación histórica y su personal adopción de las enseñanzas de su primer maestro, Santiago Lagunas. Cuando Vera y Santamaría vieron las arpilleras de Sahún en 1962, éste ya había asumi-



Juan José Vera, Ricardo L. Santamaría y Daniel Sahún, en Riglos.

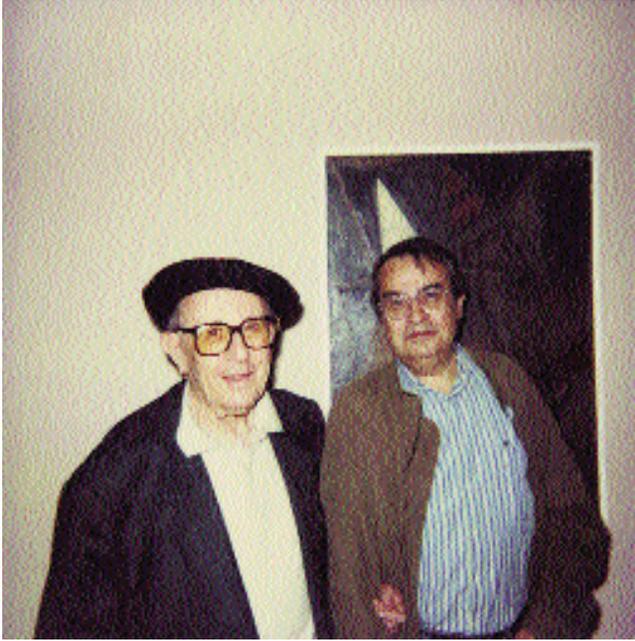
do el lenguaje de Pórtico y madurado el suyo propio, respondiendo a los principios planteados por el Grupo Zaragoza de una manera totalmente personal e independiente.

#### LA PUREZA E INDEPENDENCIA PICTÓRICA

... la Pintura, «la más hermética de todas las artes, bajo sus apariencias familiares»...  
Lagunas, Laguardia, Aguayo, «Carta abierta a Mauricio J. Monsuárez Yoss»,  
Heraldo de Aragón, 28 noviembre 1950, Zaragoza

Existe un dato biográfico que debemos tener siempre en cuenta a la hora de analizar la obra de Sahún y sus relaciones con el Grupo Zaragoza a lo largo de la década de 1960: el primer contacto de Daniel Sahún con Santiago Lagunas se remonta al verano de 1955, es decir, casi tres años después de la definitiva separación del trío Lagunas, Aguayo y Laguardia, y al margen de Juan José Vera y Ricardo Santamaría, a quienes no conoce hasta octubre de 1962 tras la exposición de Arte Zaragozano Actual, donde Sahún presentó por vez primera dos arpilleras, una de las cuales –Medi-

tación (1962)– impactó profundamente a estos dos artistas por los agujeros opacos realizados con un hierro ardiente sobre el basto material textil.<sup>3</sup> Constructiva y orgánica a un mismo tiempo, la pintura de Lagunas fue asimilada por Sahún, así como los aforismos que éste lanzaba habitualmente en su estudio. La influencia del Pórtico abstracto en nuestro pintor jamás fue causa de su ingreso en el Grupo Zaragoza. Y lo mismo podemos afirmar de su enorme devoción por la



Santiago Lagunas y Daniel Sahún, 1991.

extensa producción de Picasso, a pesar de que en esto coincidió Juan José Vera, quien la conoció gracias al catálogo de una retrospectiva suya celebrada en Madrid en 1936,<sup>4</sup> mientras que el primer contacto de Sahún con sus primeros cuadros se produjo en 1952 en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y con su cubismo en París en 1958.

Pero antes de establecer un puente entre un grupo y otro que salve más de diez años de historia política, social y artística, a lo que se une en este caso concreto las investigaciones plásticas llevadas a cabo por Juan José Vera durante buena parte de la década de 1950 y al margen de los eventos expositivos sumidos todavía en la tradición, debemos establecer las comparaciones pertinentes entre los dos contextos correspondientes. Mientras que en la década de 1960 comienza a apreciarse un giro cultural de la política franquista dentro de su programado disfraz de aperturismo y apadrinamiento consciente de sus inofensivos pintores abstractos, iniciado ya en la I Bienal Hispano-Americana de finales de 1951, y la lenta entrada

de nuevos lenguajes aparentemente figurativos («nueva figuración», «nuevo realismo» y las primeras noticias del Popart), que ofrecieron la oportunidad en el país de establecer lazos más estrechos entre las obras y su público frente al informalismo anterior, el renacer del arte contemporáneo en la España de finales de la década de 1940 se producía dentro de un retroceso cultural inaudito –debido en Occidente a la generalizada desconfianza por los nuevos medios técnicos instigada por la II Guerra Mundial–,<sup>5</sup> y de una sociedad constreñida por un régimen dictatorial caracterizado por su voluntad de grandilocuencia externa para enmascarar su pobreza fáctica que, sobre todo durante los años de posguerra, vigiló con desconfianza todas las iniciativas surgidas al margen de los parámetros de una religión nacionalizada y de un concepto de España artificialmente proyectado sobre la realidad.<sup>6</sup> En este baile macabro de máscaras, que en los países occidentales se extendía al mercado de una manera más efectiva, es normal que la mimesis pictórica, sobre todo aquella heredera de la noción pictórica decimonónica, sea entendida por los círculos artísticos más inquietos con recelo, sospechosa de ideologización y separación de la realidad: así como el régimen de un país y el mercado generalizado en el capitalismo enmascara la vida, la pintura sustituye los objetos que imita. La vanguardia histórica ya se percató de cómo el sistema de representación mimética de Occidente, heredero del Renacimiento pero vaciado de sentido al haber cambiado el estatus del objeto con la Revolución Industrial, pasó a conformar la ideología del siglo xx. De ahí el constante empeño de las vanguardias históricas por actualizar las formas culturales a las exigencias impuestas por un desarrollo técnico desencadenado sobre todo a partir de la Segunda Revolución Industrial. No obstante, la fe demostrada por los medios de reproducción mecánica durante las tres primeras décadas del siglo xx como medio más directo de democratización de una representación ahora automática y por tanto exacta, tras el segundo de los conflictos bélicos

mundiales se tornó en sospecha y hasta en condena, por haberse extendido –salvo en reducidos círculos que prologaron la tradición de la vanguardia histórica más radical– la creencia de ser hijos de la misma técnica que se había volcado contra el hombre, la misma que había automatizado su explotación y su exterminio. Y lo más importante, la reproducción concreta de la realidad mediante la fotografía, el cine, el desarrollo consecuente de la imprenta, la producción seriada, etc., conllevó como condición la reducción a la condición de imagen de la misma, a pesar de su capacidad de divergir cualitativa y cuantitativamente del original aun más que la reproducción manual, y de poder ser transportada a todos los ámbitos posibles más allá de los canales tradicionales de difusión artística y cultural.<sup>7</sup> Lo que para la vanguardia histórica fue un medio de reconciliación con la nueva realidad industrial, para la sociedad posterior a la II Guerra Mundial, luego condicionada por el miedo constante a la «guerra fría» y la amenaza nuclear, fue un mecanismo de control y exterminio frente al que sólo cabía defender los valores esenciales del Arte y la plástica, al margen de la reproducción –tanto la tradicional y manual como la contemporánea–, que imponía una realidad sustentada en el vacío de la imagen.<sup>8</sup> Debemos considerar cómo la ideología de la propaganda y de la publicidad, cada vez más fuerte, se apropió paralela o directamente de los medios con los que los proyectos globalistas de las vanguardias históricas manifestaron sus ansias de un cambio radical y total de la sociedad, necesitada de una urgente actualización a las posibilidades abiertas por la técnica para no caer en la separación y en la alineación frente a sus productos. La investigación de la conocida como «vanguardia artística», privada desde las décadas de 1940 y 1950 de la exclusividad de estas experimentaciones, se recluyó por reducción en lo que tradicionalmente le fue propio, y con esto nos referimos en pintura exactamente al cuadro delimitado por sus marcos, y no tanto al lenguaje mimético del cual se liberó en las décadas anteriores y donde la ventaja fue ostentada claramente por los medios de reproducción mecánica, ahora volcados contra el arte en un todavía estadio primitivo de desarrollo de las instituciones artísticas. Es así cómo los logros de la vanguardia histórica comenzaron a ser recuperados sobre el soporte institucionalmente artístico.



Sin título, 1978, tinta sobre papel.

Estas consideraciones, aunque aparentemente tangenciales, deben ser atendidas seriamente si con Pórtico –antecedente inmediato de la estética de Daniel Sahún y del Grupo Zaragoza– estamos ante la primera manifestación pública y colectiva de un renacer de las investigaciones plásticas suspendidas en 1939, las cuales a su vez no pueden ser simplificadas y reducidas en la abstracción. Con el rechazo al surrealismo –movimiento empobrecido en España con su inmediata identificación con el entonces ex-surrealista Salvador Dalí<sup>9</sup> a causa de la ignorancia impuesta, cuyo lenguaje formal había representado al régimen victorioso en las ilustraciones de José Caballero para Laudeados de España, 1939-1940–, Pórtico reafirma la presencia de la obra de Arte. Al juzgar desde esta óptica un movimiento que dejó de lado toda problemática estética, se interpreta un dudoso «arte surrealista» escapista; y no sólo por representar en multitud de ocasiones una realidad ampliada que para muchos era fruto del mero psiquismo, cuestión que a Breton y sus amigos jamás le inquietó frente al deseo de un cambio revolucionario total, sino también por haber reducido la realidad a la imagen –fruto de la pasividad contemplativa según el juicio más generalizado– como consecuencia de su desprecio por los



aspectos formales de la creatividad, los cuales sustituyó por una total entrega a las posibilidades visionarias que posibilitaban los medios de reproducción mecánica, el mejor filón para todos aquéllos que rechazaron la pureza del Arte y ensayaron aniquilar su aura. El problema radica en que los llamados informalismos, herederos en parte del automatismo surrealista, hicieron de él una cuestión estética cuando nunca lo fue, terrible deformación a la que el oscense Antonio Saura contribuyó activamente en 1954 en París y en compañía del húngaro Simon Hantai.

La II Guerra Mundial había hundido con un golpe certero las esperanzas de un cambio de la humanidad empujada por el veloz desarrollo tecnológico. Fue entonces, al desvelarse todo el alcance de sus consecuencias, cuando se descubrió que esta fe se sustentaba en un conjunto de virtualidades. Todos los avances alcanzados por la plástica desde los años 10, sobre todo aquéllos intentos de incidir con los principios dialécticos de la estética en la vida real mediante la construcción –desde De Stijl hasta los funcionalismos y productivismos del Este–, fueron limitados a la virtualidad de la obra aislada, no consiguieron cumplir con lo prometido. Todo proyecto unitario, teórico y revolucionario perdió credibilidad en los años 40 en beneficio de lo fragmentario, la singularidad, la unicidad, la exclusividad, lo accidental y, en definitiva, de todo lo existente como un nuevo modo de entender el materialismo, lo que conllevó un nuevo avance de la subjetividad frente a la objetividad que el surrealismo había mantenido al margen de la lógica. En pocas palabras, los avances de la vanguardia han sido estériles para las nuevas generaciones de posguerra: no han conseguido superar la barrera de la imagen y materializarse en presencias tangibles. Por esta razón el arte reculó hacia la demanda de una nueva e imperiosa necesidad de la obra física, de una plasmación certera de la supremacía del sujeto creador sobre la materia, por encima incluso del azar objetivo de André Breton, el cual ubicó la poesía más allá de la voluntad subjetiva de la civilización y la elevó por encima de cualquier otro valor según la lógica estética de Hegel, cuya desmaterialización de la obra de arte comporta la disolución de la poética en la vida real, algo no logrado por la pérdida de la materia iniciada en los años 50 con Yves Klein y Piero Manzoni. Y nada mejor para ilustrar esta necesidad generalizada de la presencia física de la obra plástica, que estas palabras que Henri Michaux lanzó en el estudio de Picasso ante el fotógrafo Brassai en 1943:

«¡Estoy harto de la poesía! Es la pariente pobre de las artes. Silenciosa y sin eco... La palabra es tan sólo una ilusión. Los artistas que trabajan con sus manos son mucho más felices. Lo que crean tiene un cuerpo visible, palpable, un eco. Algo concreto que, separado de nosotros nos responde. El poema es mudo, no nos devuelve nada»<sup>10</sup>

Si bien esta necesidad de la materialidad de la obra artística surgió en un clima de inseguridad generalizada de posguerra, la incorporación de Estados Unidos al arte contemporáneo de manera consolidada, también contribuyó a este retroceso en la integración de la obra artística en los medios mecánicos de producción. Ya en 1939, el año del estallido de la II Guerra Mundial, Clement Greenberg reclamaba la protección de la creatividad artística de aque-

llo que no lo es, en concreto del kitsch por ser el producto más representativo de la revolución industrial:<sup>11</sup> el arte se repliega en sí mismo.<sup>12</sup>

De esta forma, lo que antes era un vehículo de acercamiento cognitivo a la realidad objetiva, ahora se convierte –con su generalización– en un modo de antropomorfizar el azar, como diría Umberto Eco en 1961<sup>13</sup> en relación a la extensión del arte «electivo» y objetual; un medio de extender los dominios de la humanidad según su deseo de presentar objetivos los preceptos de la civilización. Veinte años antes, Sartre no fue capaz de encontrar un lazo firme entre el ámbito de la imagen y el mundo perceptible, que no constituyese una superación de este último a partir de la «nada» del primero.<sup>14</sup>

En la Zaragoza actual, Pórtico es reconocido por haber sido el primer grupo abstracto español tras la Guerra Civil.<sup>15</sup> No obstante, esta idea constriñe otras apreciaciones fundamentales como su papel pionero en la defensa de un lenguaje universal<sup>16</sup> y de la importancia del artista en su momento y en su contexto social,<sup>17</sup> tal y como demuestra su ímpetu por explicar públicamente su producción artística mediante conferencias ofrecidas en las exposiciones; de modo que, cuando el grupo quedó reducido a Santiago Lagunas, Eloy Laguardia y Fermín Aguayo en 1948, y cuando en verano de ese mismo año los tres culminaron su lenguaje abstracto, se acercaron más bien a los modelos de apertura del oficio artístico propios de la vanguardia histórica, prácticamente el único punto de referencia posible en aquellos años, a pesar de conllevar simultáneamente la otra de sus vertientes: la reafirmación del artista como tal. Sin embargo, al haber sido pionero en la recuperación de las investigaciones anteriores a la Guerra Civil española, ahora dirigidas no a una transformación social en detrimento del arte, sino a una reafirmación de éste y de los medios que le son propios como factor de cambio social, este grupo supone al mismo tiempo el eslabón que une las aportaciones de la anterior vanguardia con las primeras noticias que llegaron desde el exterior, sobre todo de la llamada «Escuela de París», conformada por una nueva generación de pintores, muchos de ellos comprometidos con renovadas querellas acerca de la abstracción como Jean Bazaine, y presidida directa o indirectamente, según los historiadores,<sup>18</sup> por la enorme personalidad de Picasso (Bazaine en su caso retoma el testigo legado por Braque en muchos aspectos estéticos).<sup>19</sup>

Ya hemos esbozado el significado histórico de lo que supuso el breve recorrido realizado por Lagunas, Aguayo y Laguardia en un breve período de apenas cuatro años. Ahora es necesario encontrar la base vanguardista e histórica de sus inicios, y definir la recuperación del soporte del cuadro como reafirmación del arte, concretamente de la pintura, dado que cuando Daniel Sahún –conocido en la Zaragoza de 1962 por sus arpilleras– entró por primera vez en la casa de Santiago Lagunas en verano de 1955 para trabajar como delineante, paradójicamente no encontró en la mano artística de este último nada que se saliese material o conceptualmente de la pintura, la «más hermética» de todas las artes.

## LA CONSTRUCCIÓN EXPRESIVA ZARAGOZANA

La peinture ne serait pas plus mêlée au social parce que tous les murs de la ville seraient barbouillés de couleur (...) Une oeuvre, il suffit qu'elle existe, et le poids de la terre est changé.

Jean BAZAINE, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, 1948

Cuando en 1963 la Escuela de Zaragoza se presentó como heredera y defensora de los valores pictóricos de los de Pórtico, grupo considerado la primera «escuela» por el profesor Federico Torralba junto con los expositores en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna de octubre de 1949, al parecer respaldado por la opinión de Jean Cassou,<sup>20</sup> Ricardo Santamaría la definió como la síntesis de una serie de opuestos, entre los que se encuentra, además de la negación de la distinción



Sin título, 1963, óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm

entre abstracción y realismo, la interacción entre construcción y expresión,<sup>21</sup> a menudo de manera confusa al extender esta valoración desde la estética de su propio grupo a su precedente Pórtico, pues hasta que no publique sus dos libros *El grito del silencio* (1980) y *20 años de arte abstracto en Zaragoza (1947-1967)* (1995), no aplicará estos preceptos al trabajo de Lagunas, Laguardia y Aguayo de finales de los años 40 y principios de los 50,<sup>22</sup> encontrando respaldo para ello en historiadores como Ángel Azpeitia Burgos, quien ha defendido esta síntesis como nexo entre Pórtico y el Grupo Zaragoza.<sup>23</sup>

Según lo expuesto en el epígrafe anterior, Pórtico supone un enlace transformador en España –y no tan tardío como a menudo se afirma– de la vanguardia propiamente dicha –aquella que dio la espalda al

arte para investigar programas de acción global en el conjunto de la civilización–, con un nuevo panorama que definirá toda la segunda mitad del siglo xx caracterizado por la búsqueda, más o menos experimental, de un arte necesario en un mar de imágenes ideológicas. Su ubicación entre el postismo –del que pudieron recibir algunas noticias cuando expusieron en la madrileña galería Buchholz en febrero y junio de 1948,<sup>24</sup> siendo que compartieron con este grupo la atención al arte de los niños, sobre todo por parte de Santiago Lagunas por la influencia de Paul Klee,<sup>25</sup> Joaquín Torres García y Joan Miró– y *El Paso*,<sup>26</sup> siendo sensiblemente anterior a la formación definitiva de Dau al Set, lo convierte en una agrupación lógica dentro del desarrollo progresivo hacia la revitalización de la creación artística clásica, si bien existen rasgos cualitativos que deben ser atendidos con el fin de medir su aportación posterior al contexto aragonés y, de forma inmediata, a Daniel Sahún.

Si bien el concepto artístico estuvo bien asentado en Santiago Lagunas antes de lanzarse a la experimentación formal,<sup>27</sup> existen dos etapas claramente diferenciadas en la evolución de la pintura de los tres (el llamado en ocasiones el «Pórtico reducido»)<sup>28</sup> comprendida entre 1947 y 1951: una primera que da comienzo tras la exposición de los nuevos pintores presentados por la Librería Pórtico en Zaragoza el 27 de abril de 1947, y que es definida por una asunción de las formas orgánicas mironianas sintetizadas con el signo, hecho en el que los legados de Pablo Picasso y Paul Klee tuvieron un papel esencial,<sup>29</sup> sin duda porque sus actitudes artísticas, aun desarrolladas en las décadas de las vanguardias históricas, preservaron la independencia de la pintura y su pureza.<sup>30</sup> Este proceso culminó ante todo con la reapertura del Cine Dorado bajo la decoración dispuesta por los tres de Pórtico, la única interacción importante de sus actividades pictóricas con el trabajo de Lagunas como arquitecto y de Laguardia y Aguayo como delineantes, cuya síntesis universalista aunque simple y rabiosamente pictórica, entre las formas orgánicas y la construcción de los azulejos y de la distribución –lo que anunció el inminente protagonismo posterior del enrejado en la pintura de los tres–, impresionó a un joven Daniel Sahún de dieciséis años, despertando su inclinación por la pintura. La siguiente etapa estuvo determinada por un incremento del constructivismo gracias al cloisonné, sin duda condicionada por el conocimiento de la obra plástica de Joaquín Torres García, contraído posiblemente cuando Santiago Lagunas viajó a París en compañía de Federico Torralba en noviembre de 1949, al tiempo que descubría las de los nuevos representantes de la «Escuela de París» –de

Staël, Soulages, Bryen, Bazaine, Manessier, Bissière, Estève, etc.– y de la nueva abstracción de Poliakoff, Jean-Michel Atlan o Bram van Velde entre muchos otros formalmente afines. No obstante, a este conocimiento plástico hay que añadir la llegada a la librería Pórtico –gestionada por José Alcrudo– de algunas novedades bibliográficas, entre ellas posiblemente la primera edición del compendio de ensayos de Torres García *El Universalismo Constructivo*, publicado por primera vez en 1944 por la editorial Poseidon de Buenos Aires, cinco años antes de morir su autor. Es fácil que Lagunas se dejase influir teóricamente por el uruguayo antes de abordar su propia aventura en 1947, aunque pocos testimonios hay de ello dado que una vez que se editó en Francia *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, en 1948, por la editorial Floury, el pensamiento de Torres García, que al disociar el arte de la realidad<sup>31</sup> ya dio signos de querer revitalizar el arte como una necesidad tras la tormenta vanguardista iniciada en la segunda década del siglo xx, se verá eclipsado, pues el breve ensayo de Bazaine recoge todas las claves requeridas en este cometido. Tanto es así que Sahún, cercano a Lagunas desde 1955, no le recuerda mencionar a Torres García a pesar de las similitudes existentes entre uno y otro y de la cantidad de veces que se ha afirmado esta relación, sobre todo por parte de Juan Manuel Bonet.<sup>32</sup> Sin embargo, sí fue muy habitual oír al arquitecto atribuir a Bazaine la afirmación tajante «el pintor hace la pintura que puede, la que le impone el techo de su época»,<sup>33</sup> máxima que sustentará latentemente el contenido de la pintura de los miembros del posterior Grupo Zaragoza, la integración de objetos y desechos de su civilización sobre las estructuras establecidas por los de Pórtico quince años antes, y no la asimilación del Popart y del nuevo realismo francés defendido por Santamaría en sus libros y ensayos, dado que no casan, al menos, con la obra de Vera, Sahún, la producción de Dorado de la década de 1960<sup>34</sup> y la abstracción cargada de lirismo de Otelu Chueca y Teo Asensio.

El traspaso de Lagunas de una fuente teórica a otra, de Torres García a Bazaine, resume el papel de Pórtico como eslabón entre la vanguardia anterior y la nueva situación de la pintura experimental tras la Guerra Civil, así como lo fue de otra forma y a título individual Alfonso Buñuel con sus collages ernstianos, surrealistas a su modo, y con su labor difusora paralela, opuesta y complementaria a la de los tres de Pórtico. De hecho, para poder localizar las fuentes teóricas que animaron en un principio a Lagunas, debemos rastrear su oposición radical al surrealismo, al que interpreta –tal y como lo haría cualquier artista verdadero–, como una evasión, dado que los surrealistas no fueron pintores ni practicaron la pintura, sino lo que hegelianamente entendieron como lo más sublime: la poesía, y no el lirismo de la literatura, sino el conocimiento poético de la realidad. Aquéllos que acabaron desvelando sus ganas de ser pintor dejaron de ser surrealistas.

La aversión que sentía Lagunas por la obra y las actitudes de Dalí,<sup>35</sup> la experimentó anteriormente Torres García cuando visitó la primera exposición del pintor catalán en París en 1929. Tan fuerte fue su pésima impresión que decidió organizar, junto con Michel Seuphor, la resistencia constructivista e internacional *Cercle et Carré*, consistente en un ensalzamiento de los valores propiamente plásticos<sup>36</sup> frente al surrealismo, aunque después salvara en sus opiniones críticas la plástica surrealista de Arp y de

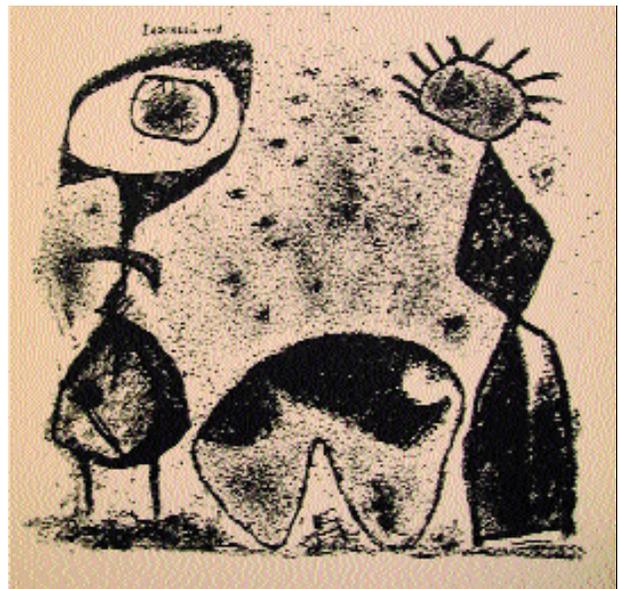
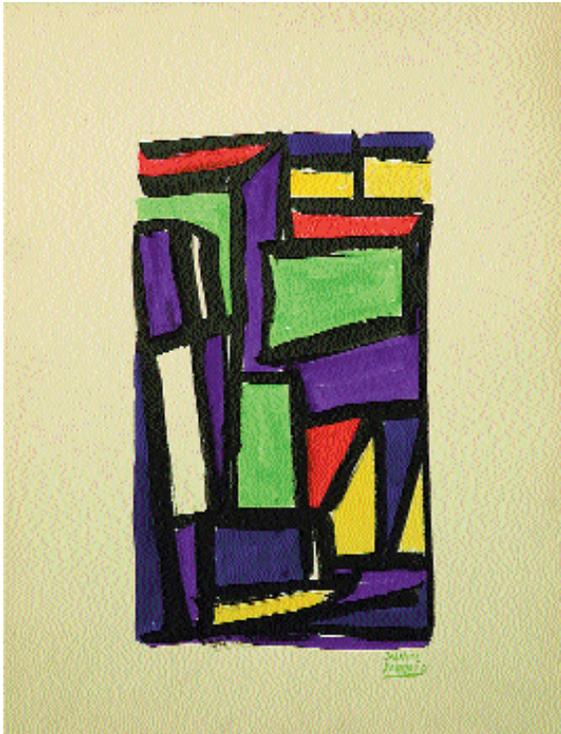


Ilustración de Eloy Laguardia en *Los nuevos prehistóricos*, Librería Clan, Madrid, 1949.



Sin título, 1961, gouache sobre papel.

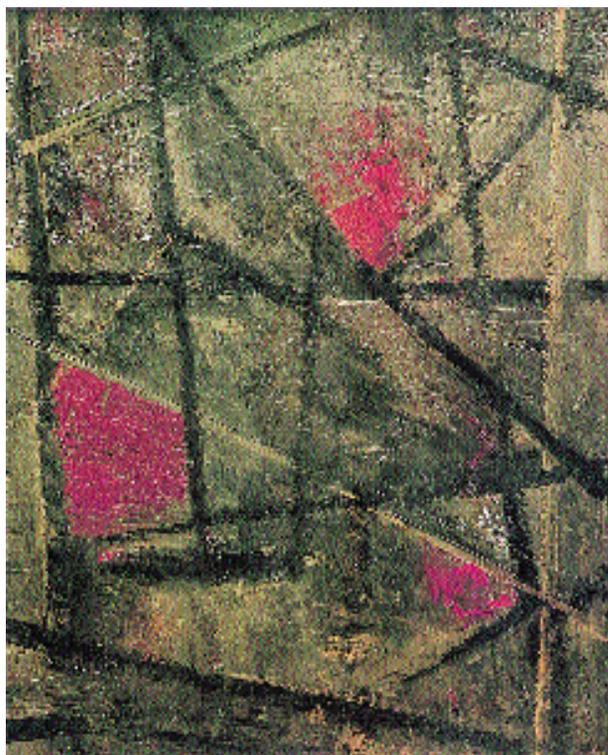
Miró.<sup>37</sup> En su extenso libro teórico *Universalismo constructivo*, Torres García retoma el programa constructivo heredero sobre todo del neoplasticismo, con el fin de dotarlo de una nueva dimensión humana al hacer partícipe de la creación pura tanto a la geometría como a la emoción subjetiva,<sup>38</sup> según «la regla que corrige la emoción» de Braque.<sup>39</sup> Sabido es que Torres García mantiene la figuración dentro de sus estructuras constructivas universales, y que no desemboca en la abstracción sino en lo real concreto frente a lo real múltiple, según una visión unitaria del mundo basada en la creencia en un único orden universal. A partir de aquí se fundamenta el ataque constante de Torres García contra el arte imitativo:<sup>40</sup> no por representar la figuración, sino por no saber trascender las apariencias hasta revelar la estructura<sup>41</sup> a la que pertenecen los seres reales y las ideas abstractas<sup>42</sup> (distinción indiferente en la estética de Torres García, al considerar el hecho plástico como la unión de la idea con la materia),<sup>43</sup> y desde la cual el individuo supera su propia condición al presentarse ante un único orden universal, alcanzando de este modo el verdadero arte colectivo intrínseco a todo ejercicio de la pintura. Por esta razón la mimesis fue considerada por Torres García como un pseudoarte,<sup>44</sup> y esto mismo fue lo que permitió a los de Pórtico desvelar, atravesando

la mera imitación, los valores realmente artísticos en la obra de los grandes maestros del pasado.<sup>45</sup> La teoría del pintor uruguayo es el punto de partida, lo particular en lo universal,<sup>46</sup> cuyo compromiso el artista contrae desde el momento en que expone su obra.<sup>47</sup> El resultado es visible en los objetos filtrados por un lenguaje constructivo que modula el espacio bidimensional del soporte, allá donde rige la frontalidad<sup>48</sup> por el hecho de manifestarse.

Es así que la construcción de Torres García crece en cierto modo en las pinturas de Pórtico a partir de 1950,<sup>49</sup> al perder el protagonismo las formas en favor del cloisonné gestual y constructivo que avanza mediante la síntesis del fondo con las figuras hacia la unidad universal.<sup>50</sup> Por otra parte, es constante en sus influencias la interacción de las nuevas corrientes pictóricas efervescentes en París, con la permanente presencia de los grandes maestros de la vanguardia histórica: Picasso, Klee, Miró y Torres García. A pesar de que este último no se declara religioso, su concepción de la pintura como relación con el mundo exterior es entendida desde un punto de vista místico,<sup>51</sup> apreciable en la obra de Lagunas incluso antes de su conversión de 1951.<sup>52</sup> Este punto de partida sustituye la idea de genialidad<sup>53</sup> propia de un Dalí, por la toma de conciencia de las capacidades artísticas latentes en la infancia<sup>54</sup> y en el estadio primitivo del hombre,<sup>55</sup> puesto que para el ser universal, en tanto que individualidad contenida en lo colectivo,<sup>56</sup> el arte es de patrimonio común a todos (en lo popular reside su religiosidad)<sup>57</sup> y a todo objeto de la realidad exterior, presentada al arte sin jerarquías, tal y como ocurre en la primera y escasa iconografía de Aguayo: calaveras, insectos, hormigas, gatos, bodegones, etc., repertorio que es producto de la reducción a una comunicación entre el sujeto y el objeto, sublimada por el arte y resumida en su lienzo *Tú y yo* (1952). La creación se concibe sincera por medio de un desvelamiento pictórico de orden universal,<sup>58</sup> como una prolongación de la creación divina y no su imitación, idea en la que Lagunas incide una vez convertido al catolicismo<sup>59</sup> y que a su vez conforma la base constante de la unidad estética del *Universalismo constructivo*. En el orden universal manifestado en un único lenguaje, reside la finalidad de la obra y su dimensión social, que Torres García distingue del otro servicio del objeto que es la utilidad, siendo la arquitectura el arte que aglutina ambas finalidades.<sup>60</sup>

Frente a la razón necesaria en otras disciplinas, la fe –por la que aquí entendemos una creencia irracional– es para Torres García el conocimiento de la realidad propio del arte y que ostentan los pueblos primitivos,<sup>61</sup> desde cuyas manifestaciones artísticas el uruguayo desea levantar un nuevo clasicismo. A su vez, fue la base que respaldó la religiosidad de Lagunas. Sin embargo, la diferencia sustancial entre ambos radica en que si para el uruguayo sólo la pintura equivale a la fe,<sup>62</sup> para Lagunas pintura y religión comparten esta misma fuerza irracional,<sup>63</sup> aunque en los dos casos ésta constituye un acercamiento a la realidad exterior más elevado que la razón,<sup>64</sup> y necesario no sólo en la práctica artística, sino también en la vida misma, ya que su cometido último es la posesión cognitiva de sí mismo,<sup>65</sup> alcanzada en la unión de la idea con la materia que define al arte mismo<sup>66</sup> y que es impedida por el anti-arte de la razón.

Esta estética universalista de Torres García acogida por los de Pórtico, aquélla que los diferencia de los expresionismos contemporáneos, concibe la pintura como un medio de conocimiento frente a la realidad, extraña de forma generalizada desde el desarrollo industrial y aún más con la última de las experiencias bélicas mecanizadas. La situación del objeto propiciada por el automatismo de la producción y del mercado capitalista, sitúa al hombre en un nuevo estado primitivo al no poder conexionar las diversas fases de la fabricación de los productos, ni contextualizar los objetos ofrecidos en los comercios. Frente a la atención vanguardista prestada a la máquina y que Torres García considera pobre e iconográfica, éste prefiere indagar en los valores esenciales de su primitivismo que contiene las capacidades propias del hombre libre para desviar la imitación, a lo que se acogerán los de Pórtico y sus modelos de la naturaleza cotidiana y pequeña –restringidos material y puramente a la pintura–, a lo que se añade el interés por el dibujo infantil y primitivo, elevado mediante la acción artística y opuesto simultáneamente a la grandilocuencia con la que el régimen franquista pretendía presentarse ante el país que dominaba. Ésta es la verdadera lectura que subyace en las actividades de la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar,<sup>67</sup> promovidas por Ricardo Gullón y Mathias Goeritz entre otros, a las que fueron invitados los tres de Pórtico en septiembre de 1949<sup>68</sup> a instancias de Goeritz, y a las que tan sólo asistió Lagunas en su segunda edición de 1950, determinadas por la participación del primitivista constructivo Willi Baumeister. Estas actividades se fundamentaron en un doble objetivo aunque de alguna manera sintetizado: abrir España al panorama artístico exterior por un lado, y fundamentar en la prehistoria un discurso antimimético,<sup>69</sup> precisamente para volver a hacer de la pintura un medio de conocimiento de la realidad.<sup>70</sup> Por la relevancia de sus participantes, desde Ferrant hasta Palazuelo, Oteiza o los del Dau al Set, debe considerarse este encuentro como un eslabón entre la vanguardia anterior a la Guerra Civil y las nuevas generaciones que van a dominar las décadas siguientes; exactamente lo mismo que supuso Pórtico y su redescubrimiento de la abstracción –perdida en España desde el intento de Torres García por crear en 1933 un grupo constructivo con Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Luis Castellanos, Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Julio González, Díaz Yepes y Francisco Mateos («Grupo Constructivo»)–,<sup>71</sup> por medio de la sustitución de la influencia del uru-



Santiago Lagunas. *Vizcaya*, 1950, óleo sobre lienzo, 73,5 x 61 cm

guayo por la de Jean Bazaine, dadas las divergencias entre Torres García y las ambiciones de Lagunas: frente a la necesidad de este último de elevar la pintura y reafirmarla frente a las restantes formas de expresión, sobre todo la pintura, Torres García mantiene el discurso vanguardista de unificación de todas las formas de expresión para enfocarlas hacia fines más ambiciosos. La geometría predomina en el arte de este último y, en cambio, Lagunas desea trasgredirla en una lucha dialéctica entre el color y la estructura rítmica de la superficie, en lo que participa la abstracción implícita en el arte de ambos, pero que constituye un valor subordinado a la construcción para Torres García y un fin más elevado para Lagunas. Lo mismo ocurre con los materiales tan caros luego a Daniel Sahún y al Grupo Zaragoza, pues el collage para Torres García es un posible medio que él mismo practicó a finales de la década de 1910, propicio para someter la realidad a la estructura plástica, mientras que Lagunas sostiene la convicción de que la pintura se basta por sí sola. Estas divergencias son dignas de ser atendidas dado que, por su situación profesional y la dificultad que suponía adquirir libros en aquellos años, sólo Lagunas disponía de los medios para hacerse con el libro de Torres García e inculcar indirectamente algunos de sus principios a Aguayo y Laguardia, así como los contenidos teóricos de Jean Bazaine, otro gran defensor de la sinceridad pictórica.<sup>72</sup>

## EL LENGUAJE UNIVERSAL DEL EXPRESIONISMO CONSTRUCTIVO: ¿UN ARTE ABSTRACTO?

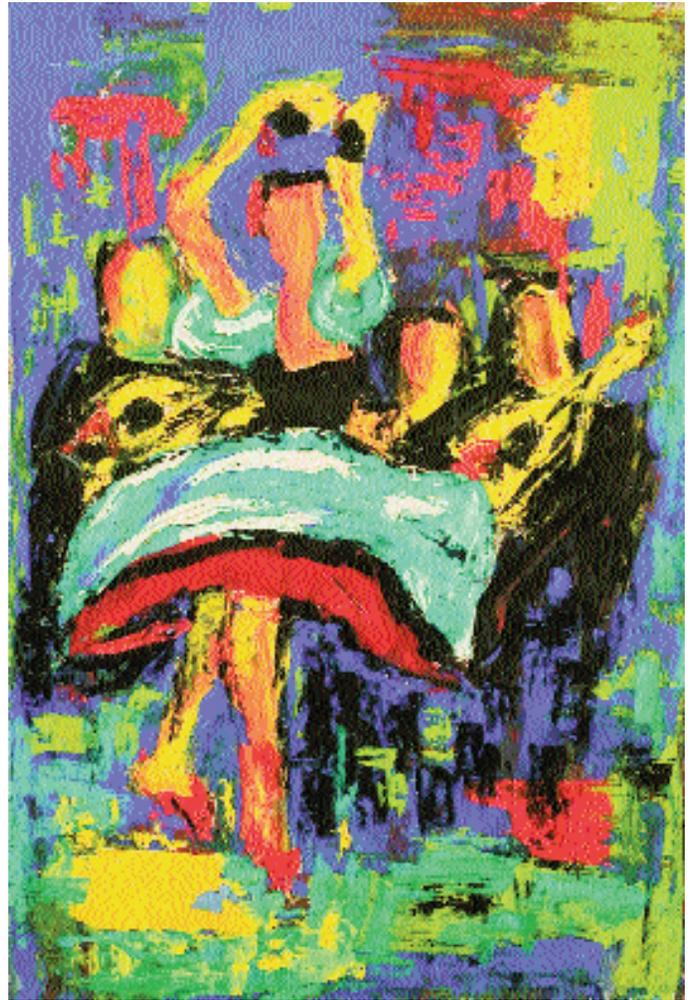
Le destin du monde ne se joue pas entre le « figuratif » et le « non-figuratif »,  
mais entre l'incarné et le non-incarné, ce qui est bien différent.

Jean Bazaine, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, 1948

Para medir la influencia de Torres García en Pórtico, primero hay que analizar la estética de este grupo y el tipo de abstracción que ostentaron. La pintura abstracta evolucionó en la década de 1930 dentro de su debate nominativo entre «arte abstracto» y «arte concreto»; incluso fue un término evitado por muchos artistas por su relatividad y ambigüedad. Sobre todo por el apego de Picasso al objeto (aunque defendiese la separación entre arte y realidad)<sup>73</sup> y por la base real de la abstracción de Klee, a diferencia de Kandinsky, es evidente que ésta nunca pudo llegar a ser total; y a pesar de defender la abstracción, la pintura de Pórtico tampoco abandonó los referentes reales, hecho comprobable en sus títulos realistas y contrarios a las enumeraciones categóricas de un Kandinsky por ejemplo. Responden más bien a los de Klee por haber sido otorgados una vez finalizadas las pinturas,<sup>74</sup> tal y como procederán luego los miembros del Grupo Zaragoza. Éstos constituyen determinantes o guías en la percepción de las obras, el espectador debe ponerlos en relación con las formas representadas a partir de la designación nominal. Por otra parte Lagunas, Laguardia y Aguayo enardecieron la abstracción respaldados por valores como la sinceridad, la profundidad de las cosas y, sobre todo, una dependencia de la percepción espiritual respecto a la realidad exterior que trasciende lo racional. La abstracción es un arte que late en todas las representaciones pictóricas de la historia<sup>75</sup> según el grado de sinceridad; es un medio para pasar los objetos exteriores mediante la acción perceptiva del sujeto. En esta idea coinciden de nuevo con Jean Bazaine,<sup>76</sup> y es por esta razón que, cuando se refieren a sus obras, antes que abstractas las denominan pintura «a secas».<sup>77</sup> De este modo la abstracción, antes que una depuración de las formas, es concebida como un arte universal que surge de lo individual para tender a lo colectivo, y que integra en su seno y de forma dialéctica los elementos contrapuestos como la línea y el color, el dibujo y la pintura, la realidad y el lenguaje, la expresión y la construcción, el color y la estructura, etc. No excluye la realidad, pues ya hemos advertido cómo la pintura, si es sincera y por tanto abstracta, contiene en sí misma una dimensión social que no necesita ser rastreada fuera de ella. La imitación procedente de lo visual constituye una contaminación; la realidad sólo puede participar en el hecho pictórico filtrándose a través de su lenguaje uni-

versal, del que además debe emanar el tamiz del yo en el pensamiento neoplástico de Torres García. Esta opción universal es la más completa y sincera porque permite penetrar la realidad al margen de intermediarios como la razón. De este modo, la figuración será reducida al lenguaje pictórico. Se trata de desvelar, mediante el cloisonné y la factura de las pinceladas, la estructura interna de las cosas por pertenecer todas a un orden general con el fin de hacer confluir el modelo percibido con la mano del pintor. En principio, la pintura de Pórtico no necesitó abrirse a nuevos materiales y recursos. Se vale únicamente por sí misma, a diferencia por ejemplo de la producción de su contemporáneo Dau al Set, con el que no mantuvo ningún contacto<sup>78</sup> y mucho menos con el surrealismo, repudiado por estos zaragozanos por considerarlo evasivo, aunque haya que advertir, de nuevo, que identificaron este movimiento con Dalí y no con el rumbo automatista tomado por los pintores surrealistas a partir de la década de 1930, lo que les permitió asumir al tiempo que se alejaron del último de los «ismos» y sin contradicción, la influencia de Joan Miró<sup>79</sup> que, a pesar de las distancias, la crítica englobaba de inmediato en el grupo de Breton.

Esta firme creencia en la autonomía de la pintura, ante todo ensalzada por Lagunas, fue rota diez años después por la introducción de nuevos materiales por parte de Vera, Sahún y Santamaría a principios de la década de 1960, pero no para contradecirla, sino para ampliar el poder de absorción del universalismo pictórico, consistente en el sometimiento de la realidad a las estructuras internas del sujeto mediante una poética pictórica única. Si los de Pórtico ya integraron en la dualidad entre color y línea la construcción y la expresión, lo inorgánico con lo orgánico, si aunaron el signo con el gesto en sus astros y cruces de su primera etapa abstracta (1948-1949), los miembros del Grupo Zaragoza fueron capaces de integrar en este lenguaje universal –productor de piezas únicas frente a la producción en serie y mecánica–, objetos reales, olvidados y desechados por la civilización, imágenes de revistas que se imponen al consumidor, el propio soporte de arpillera en el caso de Sahún. De esta forma, y antes que atender a los nuevos realismos que por entonces se desarrollaban en Europa a gran escala, estos miembros de la Escuela de Zaragoza ampliaron el universalismo<sup>80</sup> constructivo-expresivo de los de Pórtico a la realidad misma. Realmente nunca abandonaron este cometido y con ello salvaron la contradicción histórica entre abstracción y realidad, entre abstracción y concreción (esta última más propia de las vanguardias históricas que de los debates acerca de la abstracción iniciados tras la II Guerra



Sin título, 1961, gouache sobre papel.

Mundial).<sup>81</sup> Así, la abstracción se muestra como un juicio de valor en toda manifestación artística, más que una manera de denominar un estilo o un tipo determinado de pintura, algo que en cualquier caso resultaría imposible. Por ello tendremos que estudiar la estética de Pórtico, de Daniel Sahún y del grupo Zaragoza desde sus posiciones en relación a los nuevos materiales con el fin de valorar esta evolución artística. Hay que tener en cuenta un dato significativo que no ha sido subrayado hasta el momento, y es que los miembros del Grupo Zaragoza fueron los primeros artistas autóctonos en exponer a gran escala nuevos materiales y collages en Aragón, además de hacer apología de su integración en la obra artística como medio de aproximarse a la realidad, la actualidad y el público, mientras que los artistas aragoneses que anteriormente recurrieron al collage, salvo Antonio Saura y José Luis Balagueró que trabajaron fuera de Aragón, concibieron sus collages como imágenes reproducibles en publicaciones (caso de Tomás Seral y Casas, Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines) o los confeccionaron en la intimidad, como un fin en sí mismo o para investigar nuevas posibilidades expresivas. El haber expuesto este tipo de obras, ahora en grandes proporciones, constituye uno de los mayores logros de los integrantes del Grupo Zaragoza, si no el más importante frente a la abstracción conocida años atrás. Y éste fue su gran legado, aquél que permitió el desarrollo de los lenguajes contemporáneos en Aragón en la década siguiente de 1970, aunque a esto se suma la recepción de influencias nacionales y extranjeras durante los años 60, propiciada por la apertura cultural del país iniciada a principios de los 50 en Madrid y Barcelona en determinadas circunstancias políticas y sociales. Entonces, los modelos procedentes del exterior se cruzaron en las exposiciones con las muestras locales.

## DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA A JEAN BAZAINE, O POR QUÉ LOS COLLAGES DE PÓRTICO NO SE INTEGRARON EN LA PINTURA

S'il n'y a pas tout chez les plus « figuratifs » de nos grands peintres, s'il n'y a pas tout, et une mathématique, dans un centimètre carré de Vermeer, alors brûlons le Louvre et oublions la peinture.

Jean Bazaine, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, 1950

Lagunas –recordémoslo, maestro directo de Daniel Sahún– encuentra en Joaquín Torres García el enlace necesario con la vanguardia anterior, la posibilidad de retomar su testigo, por lo que en nuestra historia que incumbe el desarrollo de la

pintura expresivo-constructiva a través de Pórtico y del Grupo Zaragoza, anteceden de manera latente las influencias de este artista uruguayo, además del sentido constructivo de Picasso, Julio González, el dibujo e infantilismo de Ángel Ferrant, Benjamín Palencia, Joan Miró, a pesar del deseo de todos ellos por superar la pintura y el arte mismo, sobre todo en el último de los citados por su voluntad manifiesta de «asesinar la pintura»,<sup>82</sup> totalmente contraria a la pretensiones puramente artísticas de Lagunas. El otro punto de enlace lo constituye Jean Bazaine, es decir, el renacer de la pintura y de las investigaciones plásticas en una nueva fase desarrollada desde el final del segundo conflicto mundial. Torres García era la referencia más propicia para iniciar una defensa de la singularidad



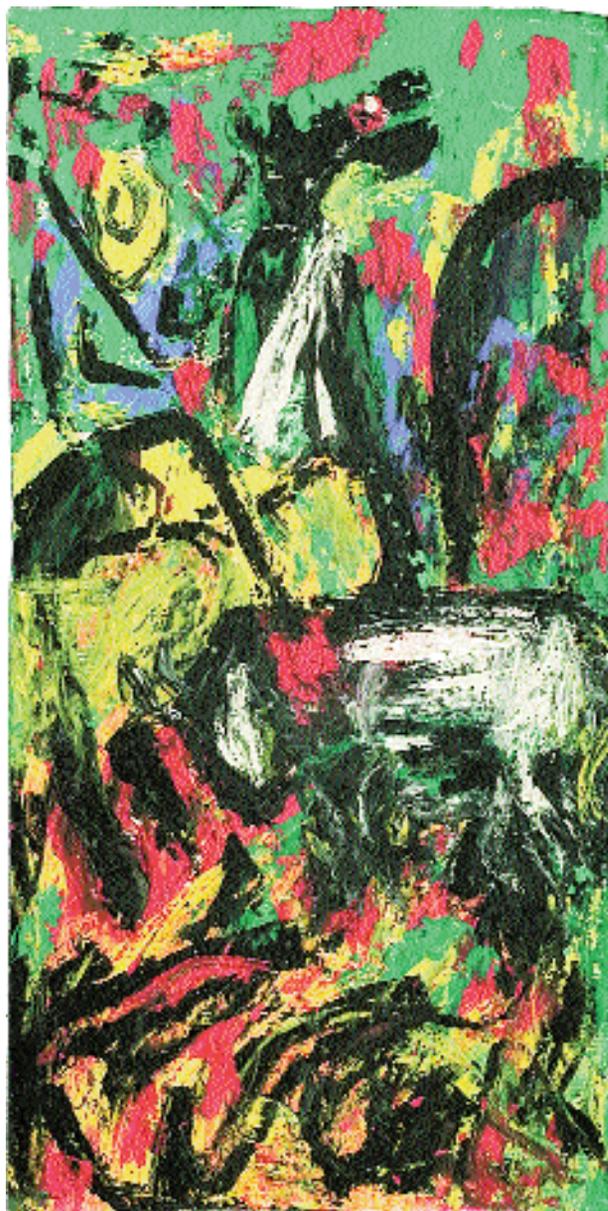
Sin título, 1961, gouache sobre papel.

de la pintura frente al vertiginoso desarrollo de los medios mecánicos de reproducción, al haber disociado la naturaleza del arte por haberla superado,<sup>83</sup> argumento que coincide en parte con Bazaine.

Esto explica la restricción de los de Pórtico al ejercicio puramente pictórico<sup>84</sup> (evidentemente salvo en la decoración del Cine Dorado en 1949), al menos aquél alejado del resto de sus actividades como delineantes, lo que conlleva al mismo tiempo una depuración del concepto artístico respecto a la actividad laboral y remunerada. Esta separación ha sido respetada tanto por Daniel Sahún como por Juan José Vera a lo largo de sus trayectorias, y es esencial para poder entender su proceder plástico. Sin embargo, la gran aportación del Grupo Zaragoza frente a los de Pórtico, consistió en la integración de nuevos materiales en un mismo concepto artístico, una vez desarrollado plenamente su sentido constructivo frente a las primeras fórmulas orgánicas mironianas. A modo individual, meditada, reflexiva y experimental, Juan José Vera contribuyó a este proceso desde 1952 con una serie de collages y, sin conocer estas experiencias, también Daniel Sahún diez años más tarde por haber sido el primero en mostrar públicamente materiales no artísticos en forma de arpilleras.

No obstante, cabría preguntarnos por qué los de Pórtico restringieron su concepto creativo a la pintura, elevada por encima de todos los registros expresivos posibles. Sabemos que el conocimiento de las principales fuentes del arte contemporáneo –Picasso, Klee, Miró, Torres García y por último Bazaine– aumentaron paradójicamente la oposición de Lagunas a una poética objetual propia del surrealismo, en concordancia con la máxima de Torres García «el artista trabaja con formas y no con cosas; no imita sino que hace arte o pintura»<sup>85</sup> (lo que compromete a la presencia directa de los objetos), y con la posición tajante de Bazaine: «El universo no es para nosotros una especie de bazar, una suerte de bric-à-brac en presencia del cual podríamos darnos el lujo de jugar al niño mimado. No podemos elegir. Rechazar sistemáticamente el mundo exterior es rechazarse a sí mismo: es una manera de suicidarse».<sup>86</sup>

Esta rápida evolución queda constatada con los pocos datos de los que disponemos, los cuales nos incitan a pensar que Fermín Aguayo fue el primero en Zaragoza y Aragón en 1947 en integrar en el concepto pictórico el collage, dado que las experiencia anterior de Alfonso Buñuel, deudor del lenguaje ernstiano y surrealista e inclinado hacia los medios de reproducción mecánica en contra de la singularidad de la pintura y del cuadro, no llegaron a interaccionar ambos terrenos, pues prefirieron ubicarse al margen del quehacer artístico y conservar su singular poética. El primer collage (1947) de los escasos conocidos de Aguayo, es anterior a la toma de la abstracción, y obedece exclusivamente a sus



Sin título, 1961, gouache sobre papel.

investigaciones personales, al tiempo que iba descubriendo el arte contemporáneo con muchas dificultades. En concreto, esta muestra perteneció a un proceso de experimentación en el que se encauzaron los tres abstractos de Pórtico desde 1947 tras la primera exposición, hasta la adopción definitiva de un lenguaje sin imitación al año siguiente. En principio, este período formativo resultó bastante difícil debido a la carencia de fuentes de información y conocimiento acerca de los modelos existentes, a causa del aislamiento cultural de la España de posguerra. Cuenta Aguayo cómo, agotando su economía, adquirió un libro carísimo con unas cuantas reproducciones en blanco y negro de Picasso, Gris, Archipenko, Braque, etc., lo que pudo determinar las gamas oscuras de sus primeros óleos, las fuertes facturas y el cloisonné condicionado por el encuentro del gesto del trazo con la materia pictórica. Todos estos rasgos determinantes fueron compartidos con sus compañeros Lagunas y Laguardia. El único contacto posible con el arte moderno fue con aquél desarrollado antes de la II Guerra Mundial y de manera indirecta al depender de las reproducciones fotográficas, distancia respecto a los originales que pudo animar aún más a los del Pórtico a afirmar la originalidad de la pieza artística, en su caso pictórica.<sup>87</sup> Este libro adquirido por Aguayo fue en un principio, junto con Ismos de Ramón Gómez de la Serna, la única fuente significativa con las que pudo contar en su formación. Vendió ambos a Juan José Vera antes de trasladarse a París en 1952, y gracias a ello sabemos que se trata del manual de arte contemporáneo de Wilhelm Hausenstein *Un siglo de evolución artística*, traducido al castellano en Buenos Aires en 1945,<sup>88</sup> a pesar de que en sus páginas no hemos encontrado ninguna ilustración de Archipenko, lo que posiblemente se deba a una confusión de Aguayo, pues sus declaraciones acerca de esta adquisición datan de 1977, poco antes de su muerte y veinticinco años después de su emigración. En él encontró un resumen bastante completo de las distintas vanguardias y tendencias contemporáneas, el cubismo, el expresionismo y el futurismo, además de otros estilos acaecidos anteriormente como el impresionismo, el neoimpresionismo y los postimpresionismos. Lo más seguro es que se trate de una de las publicaciones que por entonces importaba José Alcrudo, el mismo que permitió a Lagunas, con más edad y con mayores recursos económicos, hacerse con una serie de fuentes<sup>89</sup> que le tuvieron al corriente del arte contemporáneo y de las novedades plásticas de la Escuela de París, pues sabemos que en la librería Pórtico podían encontrarse por ejemplo números de *Minotaure*, *Formes et couleurs* y *Art d'aujourd'hui*.

Un ejemplo de esta fase de formación lo constituye este primer collage de Fermín Aguayo, conocido sólo por una fotografía que conserva Eloy Laguardia en San Sebastián.<sup>90</sup> Se trata de una muestra figurativa, en concreto de un desnudo femenino realizado en un estilo matissiano que debemos relacionar con una de sus telas de ese mismo año, *El sweter rojo*, lo que demuestra que al menos Aguayo se hizo eco de otros lenguajes contemporáneos antes de alcanzar la abstracción. En una composición que recuerda a *La maja desnuda* de Goya, este desnudo posa sobre un fondo construido a base de recortes geométricos, elementos decorativos y cifras impresas, que sustituyen la carencia de imágenes prestadas, pues la figuración es obtenida mediante el dibujo de las tijeras bajo una clara influencia de Matisse que, por entonces, continuaba realizando sus *découpages*. Esta técnica permitió a Aguayo evitar afrontar el color de la pintura contemporánea que apenas conocía por la carencia de fuentes, y unir la línea con el color, siendo que, una vez alcanzada la abstracción en 1948, ambos elementos pictóricos se disociaron progresivamente dando lugar al cloisonné.

Cuando la pintura se impuso entre los tres componentes del Pórtico abstracto como el arte más hermético, la práctica del collage se hizo inviable, al menos en la creación propiamente artística, ya que una carta enviada por Eloy Laguardia a Lagunas en 1954 para felicitar su cumpleaños, con inclusión de tipografías y construcción de distintos planos cubiertos de aguada, incluso con una fractura por quemado, testifican el amplio conocimiento del uso de los papeles recortados que pudieron ostentar los miembros de este grupo.

En la primera fase de Pórtico en su camino hacia la abstracción de 1948 y 1949, predominan las influencias orgánicas de Klee y Miró, aunque la influencia de este último, como es de suponer, no se corresponde con su época caracterizada por el «asesinato de la pintura» por medio de collages y ensamblajes, sino con la siguiente liderada por las Constelaciones (serie realizada entre 1939 y 1944), en las que el pintor catalán ha integrado el lenguaje de los signos (estrellas, cruces, astros, etc.)<sup>91</sup> –visibles en la pintura de Pórtico, para lo que también contó con el precedente de la pintura sugestiva de Van Gogh–<sup>92</sup> con las formas orgánicas de su pintura, capacidad que Klee mostró con anterioridad junto al primitivismo y el lenguaje infantil defendido por Lagunas.<sup>93</sup> Muchos de estos elementos están contenidos en el Universalismo constructivo de Torres García, influencia de Pórtico y de toda una generación de pintores españoles subrayada en varias ocasiones por Juan Manuel Bonet, entre los que se encuentra por ejemplo Manuel Millares, de quien Sahún tomó conciencia de las posibilidades de las arpillera.<sup>94</sup> Es fácil apreciar cómo, a partir de 1950, en las pinturas de Pórtico las figuras pierden protagonismo en favor del cloisonné gestual y constructivo, mientras avanzan en la unión y desaparición del fondo con las figuras en beneficio de la unidad, tal y como reclamó Torres García.<sup>95</sup> La adopción del universalismo de este artista supuso, frente a una primera etapa de experimentación que tuvo como modelo el organicismo de Miró y la línea de Paul Klee,<sup>96</sup> un avance en la integración de todas las posibilidades en la pintura hasta hacer de ella un lenguaje universal. Sin embargo, hay que advertir que Lagunas, Laguardia y Aguayo se interesaron por el recorte de papeles y fotografías en el diseño de carteles, labor que abordaron desde sus profesiones respectivas como arquitecto y delineante. El primero de los conocidos, el cartel del I Salón Aragonés de Pintura Moderna de octubre de 1949, se basa únicamente en el *découpage* de colores a la manera de Matisse, pero bajo el influjo mironiano propio del primer período abstracto del grupo. Con él intentaron plasmar y anunciar los valores pictóricos del contenido de la exposición, salvo con una diferencia que ya advertíamos respecto al collage conservado de Aguayo de 1947: las líneas y el color conforman una única unidad gracias al recorte, lo que ayuda a la integración de los signos y los caracteres sin jerarquías internas. Ese mismo año abordaron este tipo de collage para la portada de un catálogo de exposición en homenaje al caricaturista Chas. Más que la impronta del *découpage* directo de Matisse, que sí advertíamos en el temprano ejemplo figurativo de Aguayo, este nuevo cartel parece remitir a los collages que Sonia Delaunay realizó para cubrir los libros de su biblioteca desde 1912, y que posteriormente resultaron ser tan trascendentales para la historia de este medio de expresión.

A pesar de la concepción purista de la pintura, materialmente entendida, es en estos carteles donde los de Pórtico cooperan conjuntamente, así como la decoración del Cine Dorado de Zaragoza sin duda estrechó en 1949 los lazos que los unían. El collage también fue el terreno donde los miembros del Grupo Zaragoza intervinieron en la obra de sus compañeros como continuación del impulso de apropiación del soporte que la pintura supone.

Además, es en los carteles de encargos oficiales realizados por los de Pórtico donde la división entre la pintura y estas muestras destinadas a su reproducción se hace más evidente. En ellos abordaron la fotografía prestada para fragmentarla,<sup>97</sup> someterla a las estructuras propiamente pictóricas y desvelar sus cualidades plásticas. Demuestran así su concepto de abstracción cercano en principio al de Torres García: el descubrimiento del orden constructivo que late tras las apa-

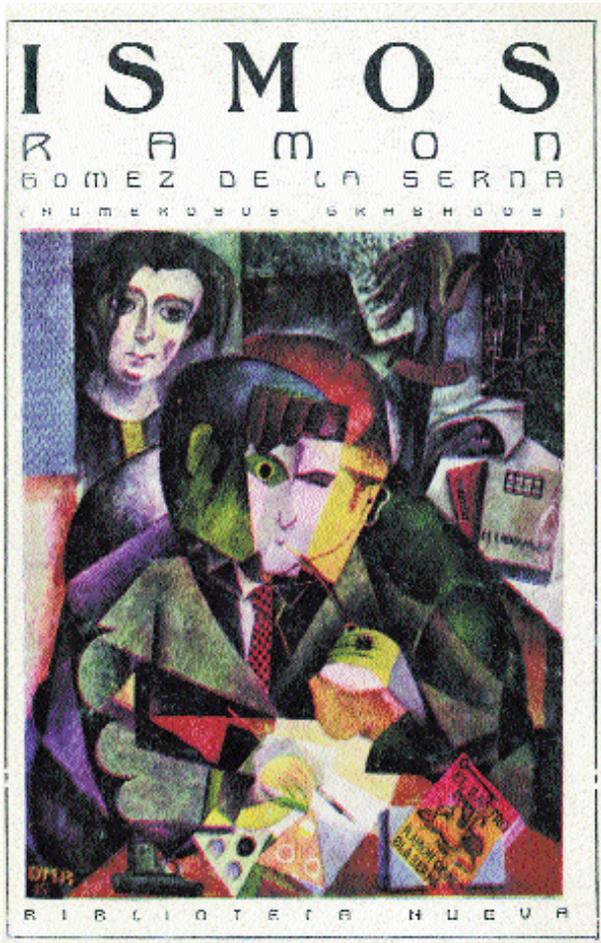


Picasso, *Cabeza de mujer*, ilustrado en W. Hausenstein, *Un siglo de evolución artística*, Poseidon, Buenos Aires, 1945.

riencias de las cosas reales. La toma directa de la fotografía en estas estructuras signícas, incluso reproducciones de pinturas de Goya, es la muestra más radical de sus proposiciones estéticas, siendo éste el primer ejemplo con el que se lanzaron en esta aventura de recortes de imágenes fotográficas en octubre de 1949, pues se trata de una composición presentada y no premiada en el concurso convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza para el cartel las fiestas del Pilar. Al fin y al cabo Baqué Ximénez, que había expuesto en las dos primeras muestras de Pórtico y que adoptó en 1949 una abstracción mironiana cercana a la primera pintura de Pórtico, desde su oficio como diseñador y cartelista ya destinó a la revista *Vértice* en 1934 una ilustración con empleo del collage y del gouache.<sup>98</sup> De hecho, el collage de fotografías había sido uno de los recursos para el cartelismo político durante el conflicto civil, experimentado por ejemplo en Aragón por Guillermo Pérez Bailo, pues era una práctica sabida desde finales del siglo XIX y que permitía ofrecer distintos puntos de vista de un mismo objeto. No obstante, a diferencia de este procedimiento empírico, los del Pórtico aplican sobre las imágenes fotográficas los mismos principios estéticos, aún considerando estas muestras al margen de la práctica pictórica y como trabajos propios de su profesión como delineantes, sin diferencia alguna con otros encargos relacionados con la arquitectura y la ingeniería. Una muestra de ello son los dos carteles diseñados con motivo del II Congreso de Ingenieros Civiles de España, celebrado en Madrid en mayo de 1950. El primero de ellos, realizado por Aguayo, Lagunas y su hermano Manuel (Laguardia ya se había trasladado a San Sebastián), muestra una integración absoluta de imágenes fotográficas en diversas posiciones hasta confeccionar una imagen plástica abstracta. En estos diseños, la concisa ejecución carente de factu-

ras expresivas se opone por completo a la pintura que Pórtico desarrolló por entonces, pues si los comparamos con los carteles de 1949 advertimos que esta actividad ha ido despegándose cada vez más de la labor artística tal y como la entendieron, aunque en ellos subyazca una misma concepción constructiva y universalista. La diferencia reside en la factura. Las hijas de Santiago Lagunas, María Pilar y Ana María, nos cuentan cómo tomaban a broma la pulcritud que reclamaban los clientes que encargaban planos y trabajos de delineación, y con ironía recurrieron a pelos arrancados de sus cabellos, para adherirlos a los planos y conseguir una exactitud en las líneas imposible con la tinta. Esta anécdota nos esclarece la relación de estos collages en los que interviene la fotografía y los papeles de colores recortados, con la actividad que ellos juzgaron propiamente artística y que mantuvieron de manera separada. Uno de estos carteles, realizado ya sólo por los hermanos Manuel y Santiago Lagunas, presenta una resolución cercana al neoplasticismo, del que informa Torres García en su *Universalismo constructivo*,<sup>99</sup> mientras que de la estética de Pórtico sólo encontramos unos geométricos círculos concéntricos en el centro y la ayuda signíca de unos vectores.

El pensamiento de Torres García no exige ni conlleva esta división de actividades entre la creatividad artística y el diseño, o la profesionalidad y el arte. El cine Dorado fue un trabajo de encargo y los tres de Pórtico se comprometieron con él con el mismo ímpetu que con la pintura. Da la sensación más bien de que la destinación a la



Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*,  
Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.

reproducción mecánica de estos diseños en forma de cartel, junto con la consecuente anulación de las posibles facturas pictóricas en favor de la exactitud, sea la razón de peso que justifica esta distinción. El concepto de pintura pura que así lo permitió nació con la sustitución del respaldo teórico de Torres García por el de Jean Bazaine y sus *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. En esta publicación, los ataques hacia el surrealismo por aislarse de la realidad son más explícitos, achacando a este movimiento que recurrió a los medios de reproducción mecánica, la división estricta del hombre en dos partes, conciencia e inconciencia, por creer ser la causa de una visión extrañada de la realidad que impide la comunión del sujeto con el objeto y que hace de su arte una figuración elitista.<sup>100</sup> Preocupado por el futuro de la pintura y del arte a diferencia de los surrealistas, Bazaine propone una reflexión sobre la abstracción, comenzando por cuestionar la rápida identificación de lo abstracto con lo no figurativo que, según él, queda al margen de los límites del arte. A este tópico enfrenta la importancia de un mundo «encarnado»<sup>101</sup> o no. Su crítica al grupo de André Breton desarrolla parte de una interpretación poco hegeliana acerca del dominio del sujeto que impregna todo objeto observado. Su teoría pictórica propone la abstracción como una valoración que demanda una lectura a posteriori de las obras por parte del espectador, siendo que éste sólo puede ver en el cuadro elementos abstractos por estructurar, en principio con el fin de liberarse del extrañamiento del objeto y poder verse reflejado en todo aquello que ve. Esta reflexión no implica ni una abstracción sin figuración, como la lírica de Mathieu, ni una abstracción figurativa como la geométrica imperante en la década de 1930, sino una valoración de la función de la pintura, pues también afirma Bazaine que en realidad todo arte verdadero ha sido abstracto a lo largo de toda la historia del arte, aunque en la práctica defendiese un arte no figurativo.<sup>102</sup> A pesar de este decalaje entre teoría y práctica, sus argumentos eran susceptibles de respaldar los objetivos de Pórtico, y más cuando las telas de este grupo, ejecutadas rápidamente pero muy meditadas en cuanto a su proceso de elaboración, obtienen las referencias reales en un título otorgado posteriormente<sup>103</sup> y sugerido por el resultado visible, siendo que en verdad siempre triunfa el sujeto, el mismo que ha hecho uso de la materia artística para presentar la interiorización de los motivos exteriores. Por esta razón, Bazaine no se mantiene sólo al margen de la poética surrealista, sino también de la abstracción de tradición dadaísta y de la que Arp es máximo representante,<sup>104</sup> pues no admite la comparación con los objetos de su entorno de la obra de arte en sí, por tener ésta su origen en la actividad humana, cuya complejidad nada tiene que ver con el resto de las existencias, lo que se aleja totalmente de la oposición al antropocentrismo que profesó el dadaísmo y que Arp continuó ejerciendo con su producción, nada que ver a su vez con el humanismo que Lagu-



Eloy Laguardia, felicitación a Santiago Lagunas por su cumpleaños, 1954, collage, 9 x 13 cm



Grupo Pórtico, cartel del I Salón Aragonés de Pintura Moderna, 1949, collage y óleo sobre madera, 88 x 130 cm

nas siempre engrandeció. Con Bazaine, Pórtico pudo sustituir la primacía de la construcción de Torres García por un concepto de la abstracción susceptible de figuración, porque la cuestión radica en el deber desterrar la palabra «objeto» en toda práctica artística,<sup>105</sup> y hacer de ella un medio para materializar al sujeto, para que pueda verse reflejado y recreado a cada instante en su entorno;<sup>106</sup> un ejercicio de reconciliación humanista –o más bien antropocéntrica–; que poco comparte ya con las pretensiones propias de la vanguardia histórica a la que Torres García perteneció. La realidad es creada por el sujeto al margen del objeto exterior y por ello –pues en esto sí coinciden de forma indirecta– Bazaine y Torres García pudieron ser identificados de inmediato por Lagunas. La pintura contiene intrínsecamente su dimensión social sin posibilidad de ser gratuita y sin necesidad de presentarla de manera artificial.<sup>107</sup> En ello participa, claro, la introducción de materiales de la realidad exterior y, a partir de esta premisa, Pórtico se ejerció en la acción puramente pictórica sin contaminaciones teóricas,<sup>108</sup> rechazaron el collage como práctica artística y reafirmaron la plenitud de la pintura, a pesar de recurrir a él en el diseño de carteles como profesionales delineantes, y a las potencialidades que el *découpage* posee, consistentes en integrar la línea y el color en una sola unidad constructiva. La pintura se sublima por encima de cualquier forma de profesionalidad, incluida la arquitectura y el dibujo técnico, tal y como demuestran las siguientes palabras de Santiago Lagunas: «El que no tiene nada que expresar se agarra al oficio, que al lado del arte es lo despreciable, puesto que supone solamente la herramienta».<sup>109</sup>

Sin embargo, esta posibilidad ofrecida por el collage de sintetizar la línea con el dibujo, disociada en los cuadros de Pórtico aunque antes experimentada ya en 1947 por Aguayo, fue retomada por este pintor al año de asentarse en París (1953), y este hecho responde a la necesidad de asunción de las influencias que fue recibiendo durante sus primeros años en la capital francesa, sobre todo por parte de Nicolas de Staël y de otros artistas relacionados con la galería Jeanne Boucher, como el matrimonio Vieira da Silva y Arpad Szenes (también puede considerarse en relación a estos collages el tachismo de Camille Bryen). El collage le permitió relacionar la construcción de la estética que había desarrollado en Zaragoza, con los lenguajes de las nuevas aportaciones que ahora recibe de manera directa, al tiempo que sobre los rectángulos de papel recortados ubicaba fragmentos irregulares como si de trazos gráficos propios de Henri Michaux, Franz Kline o Mark Tobey se tratase: si el collage de 1947 fue un paso previo hacia la abstracción, estos nuevos ejemplos de 1953 constituirán la apertura a una siguiente etapa y un medio de experimentación que le aclimatará a los lenguajes parisinos hasta desembocar en una nueva figuración, prolongando la faceta figurativa de Staël sesgada por su temprano fallecimiento en 1955.<sup>110</sup>



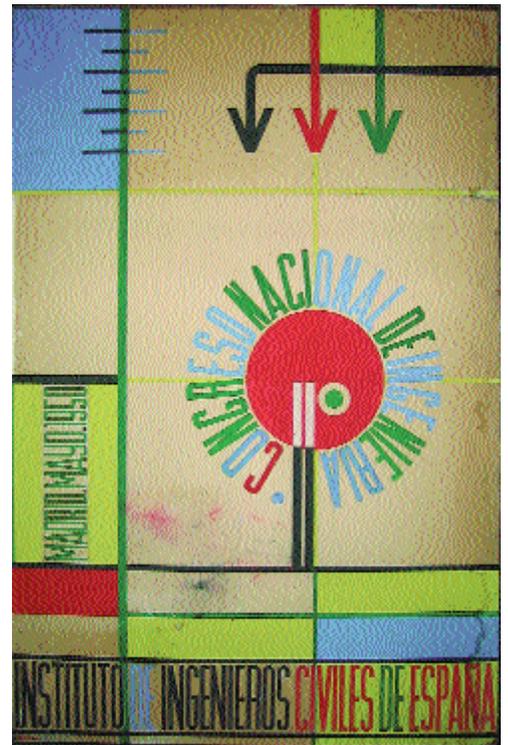
Fermin Aguayo, Santiago Lagunas, Manuel Lagunas, cartel para el II Congreso Nacional de Ingeniería, 1950, 120 x 80 cm

Aunque en condiciones distintas, otros artistas cercanos al grupo también retomaron el collage, y comenzaron a aplicarlo sobre los esquemas constructivos de la estética abstracta y universalista de Pórtico. Un caso singular lo constituyó Miguel Pérez Losada al margen de todo evento expositivo y de todo contacto con los restantes escasos artistas que produjeron collages en estas tempranas fechas. Ha sido Manuel Pérez-Lizano quien ha encontrado su obra y en concreto sus collages (en Manuel Pérez-Lizano, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira, Zaragoza, 1993, pp. 65-66), y gracias a él sabemos que los realizó al menos desde 1952,

tomando el fondo blanco como una constante. En ellos apreciamos cómo ha alcanzado en la composición la unidad de la línea con lo decorativo, para lo que utiliza textiles y el ejercicio de la tijera, capaz de crear figuras próximas a las de Pórtico al prescindir de los contornos, como las circulares y las espirales, aunque su condición de pintor figurativo se traduce en ciertas formas reconocibles que se dispersan sobre el fondo neutro.

Sin embargo, el testigo de Pórtico será retomado por Juan José Vera,<sup>111</sup> también expositor en aquel I Salón Aragonés de Pintura Moderna. A los dos años de adoptar una abstracción definitiva, en 1951 comienza a experimentar con collages de papel en la intimidad,<sup>112</sup> y éste será el punto de arranque de un proceso de integración de nuevos materiales sobre la estética de los Pórtico, resuelto en la década de 1960 en el arte de los miembros del Grupo Zaragoza. Con ellos descubrió cómo el color y la línea podían sintetizarse en una misma unidad, y cómo la construcción de los enrejados de Pórtico podían superponerse, ser trabajados en profundidad sin recurrir a la perspectiva artificial, lo que despejó el camino hacia la adopción del assemblage, caracterizado sobre todo por la adición de elementos en relieve frente al collage. Por esta razón, Vera constituye el eslabón no sólo entre Pórtico y el Grupo Zaragoza,<sup>113</sup> sino también entre la reafirmación de la pintura al margen del collage, y la consolidación de la obra de arte una vez ampliada con materiales extra-pictóricos completamente integrados y recuperados en una suerte de combinación a la manera de Rauschenberg. Su primera trayectoria de poco más de diez años, comprendida entre 1947 (con sus primeros tanteos no imitativos animado por el descubrimiento de la obra de Picasso) y 1962 –año en que él y Santamaría contactaron con Sahún por primera vez–, resume todo un proceso de asimilación constructiva que tendrá como conclusión la gran eclosión material de la Escuela de Zaragoza. Sin embargo, Daniel Sahún iniciará sus investigaciones por estas mismas vías desde 1959 sin todavía conocer a Vera.

Antes de finalizar este epígrafe, debemos culminar el proceso de definición de la abstracción de Pórtico haciendo una última advertencia. En ocasiones, ésta ha sido considerada como un expresionismo abstracto, término que ha sido aplicado –quizás por primera vez por Robert Coates– a la abstracción desarrollada desde la década de 1940 en los Estados Unidos. Con ella comparte Pórtico los referentes en Miró, pero el automatismo de aquéllos es sustituido por las referencias a la realidad exterior según el modelo de Klee, y por el expresionismo de los trazos integrados en una evidente actividad constructiva sobre la superficie de los soportes. Por el contrario, a un nivel más general sí coinciden con los referentes americanos en la reafirmación de la pintura como principal medio de expresión artística tras la disolución que llevó a cabo la vanguardia histórica del concepto cerrado de obra de arte. Si lo sometiéramos al juicio de Greenberg, por ejemplo, crítico que trató y defendió el expresionismo abstracto con asiduidad aun sin reconocer la valía del término, este grupo ocuparía un lugar inferior en su personal evolución de las formas artísticas a partir del cubismo, porque la abstracción de los pórtico es dudosa al creer que ésta subyace en toda pintura, y al pensar que contiene al mismo tiempo la realidad transfigurada por la percepción y la plástica; en caso contrario la abstracción caería en un aislamiento onánico tal y como piensa Bazaine,<sup>114</sup> razón por la que los zaragozanos también se alejaron de las propuestas expresionistas del tachismo de Charles Estienne y de su rechazo a toda figuración. La expresión se configuraba para ellos como un medio inevitable de materialización del



Fermin Aguayo, Santiago Lagunas, Manuel Lagunas, cartel para el II Congreso Nacional de Ingeniería, 1950, 120 x 80 cm

interior –visible en las facturas de los trazos–, aunque sumido a las leyes universales de la propia pintura, porque este universalismo consiste en la integración dialéctica de los elementos que le son propios y que impiden decantarse por uno frente a su contrario.

## LA CONFORMACIÓN DE UN LENGUAJE CONSTRUCTIVO-EXPRESIVO PERSONAL DE DANIEL SAHÚN ENTRE 1960 Y 1962: EL COLLAGE SE INTEGRA EN LA PINTURA

Je me comporte avec ma peinture comme je me comporte avec les choses. Je fais une fenêtre, comme je regarde à travers une fenêtre. Si cette fenêtre ouverte ne fait pas bien dans mon tableau, je tire un rideau et je la ferme comme j'aurais fait dans ma chambre.

PICASSO, 1935

Il faut qu'à la fin, quand on regarde, le dessin et la couleur ce soit la même chose.

PICASSO, 1966

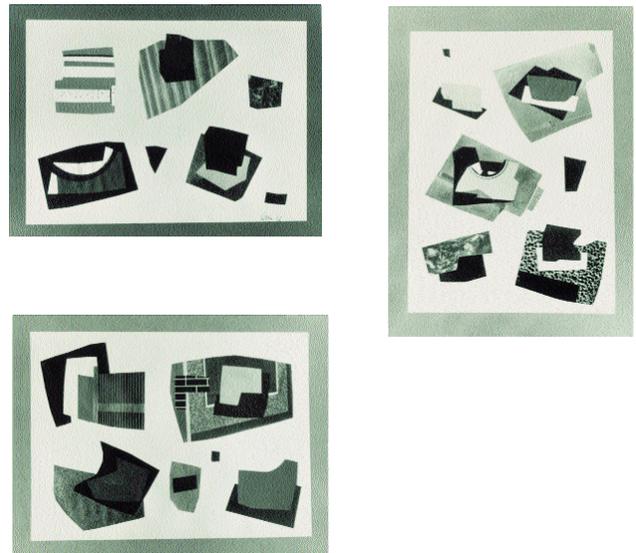
Daniel Sahún participará a partir de 1961 de esta misma integración de nuevos materiales en las estructuras constructivas de Pórtico, y este hecho responde a una evolución personal, aislada de cualquier contacto desde aquel verano de 1955 en que trabajó en casa de Santiago Lagunas como delineante, y a partir de una serie de tanteos sobre papel, muchos destruidos entonces, hasta que en 1959 asuma definitivamente el lienzo como soporte, en principio con la misma reducción abstracta de naturaleza sígnica de simples motivos propios de los de Pórtico, en ocasiones animales opuestos a aquéllos que implican nobleza y fortaleza, como demuestra su óleo Peces de 1959 y que podemos relacionar con Gatos y Los insectos de Fermín Aguayo, pertenecientes ambos a la etapa más orgánica de los primeros abstractos zaragozanos. Cabría preguntarse cómo llegó a la ruptura de la exclusividad de la pintura propia de Pórtico, y a la apropiación en el quehacer artístico de todo tipo de material, con predominio de las arpilleras y de los textiles, así como la elaboración de una serie de lienzos abstractos o casi abstractos y alejados completamente del sentido constructivo de Pórtico.

En el período de maduración definitiva de su estilo pictórico, comprendido entre 1960 y 1961, confluyen precisamente los dos grandes hitos del arte contemporáneo acontecidos hacia 1912 casi de manera simultánea: el collage –o la integración de todas las alternativas materiales posibles en la creación artística, gracias a una reconsideración de lo preexistente a la intervención del artista a partir del modelo natural reproducido anteriormente– y la abstracción o pérdida de esta misma imitación. Quizás con Daniel Sahún estos dos grandes cambios que han determinado todo el desarrollo artístico del siglo xx, alcanzan la mayor interacción en la historia del arte aragonés aunque, como veremos, ambas se encuentran de manera dialéctica, resueltas entre la opacidad del objeto y la transparencia de la ficción pictórica, entre la apariencia y la posesión cognitiva de la realidad.

Conocemos las fuentes en Sahún acerca de la pérdida de una figuración reconocible, fundamentalmente su primer contacto con el desarrollo de la pintura zaragozana actual en casa de Santiago Lagunas, una vez que éste hubo abandonado el ejercicio pictórico por razones religiosas muchas veces debatidas y por tanto dudosas, dado que es fácil demostrar con la historia del arte abstracto cómo la religiosidad mística constituye un muy ajustado impulso en la expresión no imitativa, pues así lo demuestran la espiritualidad de Kandinsky, la teosofía de Mondrian, la predisposición «milenarista» de Malevitch, el misticismo católico de Hugo Ball y el aniconismo de los relieves de Marcel Janco, la religión mística Tabu de Jean Crotti y Suzanne Duchamp, el espíritu mesiánico de Johannes Baader y de El Lissitzky, la fe pictórica de Torres García, la concepción sagrada de la pintura que Bazaine sostiene, etc.<sup>115</sup> Sin embargo, Daniel Sahún nunca pudo asumir una dimensión religiosa

en la pérdida de la imitación debido a su tremenda sensibilidad material y pragmática coincidente con Juan José Vera,<sup>116</sup> fruto del mismo talante que impulsó a este último en 1951 a experimentar con el collage sobre la abstracción de Pórtico.

La pérdida de imitación alcanzada definitivamente en 1912 de la mano de Kandinsky, Kupka, Delaunay y Balla independientemente,<sup>117</sup> fue paralela –y en principio sin comunicación alguna– con las primeras introducciones de materiales extra-artísticos en los soportes tradicionalmente pictóricos por parte de Picasso, Braque y Gris, quienes nunca afirmaron la posibilidad de una abstracción aunque sí la independencia de la representación pictórica de las apariencias visuales de la naturaleza, lo que en verdad ya implicó un respeto a la realidad objetiva en relación a la presencia del sujeto, contenida igualmente en los primeros papiers-collés, aunque los recortes preexistentes empleados sufrieron en el resultado final la manipulación del artista y de sus imágenes interiormente procesadas. Fueron los primeros representantes del arte no objetivo ruso –sobre todo Tatlin y sus contrarrelieves, influidos precisamente por Picasso– los que darán comienzo a la síntesis de estos dos ámbitos –abstracción y nuevos materiales–, si bien el dadaísmo de Zurich –negador de la intervención de la subjetividad del artista–, culminó con la plástica de Hans Arp, Sophie Taeuber, Otto van Rees y las declaraciones relativas de Tzara, el encuentro entre el collage y la abstracción, manifestado de forma evidente en los relieves de Marcel Janco. Éstos se adelantaron significativamente al proceder plástico con todo tipo de recursos desarrollados desde los años 50 y que han venido a englobarse en el término assemblage, generalizado a partir de la propuesta de Jean Dubuffet para distinguir su propia producción de los collages de la vanguardia histórica,<sup>118</sup> razón por la que William C. Seitz lo adoptó para la exposición Art of Assemblage organizada en Museum of Modern Art de Nueva York en noviembre de 1961, y por la que se entiende que la yuxtaposición<sup>119</sup> propia del collage y del constructivismo europeo de los años 20, es sustituida por el verbo enduire,<sup>120</sup> aquél consistente en superponer en profundidad frente a la extensión superficial, siendo pioneros en esta materia junto con Dubuffet, el húngaro Zoltan Kemeny y el matérico Jean Fautrier y sus otages, exhibidos públicamente por primera vez en 1945.<sup>121</sup>



Juan José Vera, collages, 1952, 23 x 32 cm c/u.

Este anticipo histórico acontecido en el Cabaret Voltaire y en la Galería Dada de Zurich entre 1916 y 1917, viene respaldado por el singular concepto de abstracción que Tristan Tzara expuso en diversos artículos. Él distingue entre la obra de arte creada por el artista y su concepción del objeto a representar: la realidad objetiva.<sup>122</sup> Por ello ve una necesidad en la abstracción; y de hecho toda obra de arte, incluso la imitativa y hasta la fotografía, contiene en sí una abstracción. Aumentar su grado significa alejarse de la imitación de la realidad bajo el principio de «la obra artística como creación».<sup>123</sup> Frente a las primeras distinciones entre un arte no objetivo y un arte que toma su referente de la realidad objetiva, opta por cuantificar el grado de abstracción identificado con el ilusionismo intrínseco a la pintura. Mediante el uso de materiales extrapictóricos y la actuación directa sobre el material, por tanto, se consigue un objeto autónomo que anula los marcos por no ser superior a los ya existentes.<sup>124</sup> Y así, cerrando las referencias del mundo exterior a la obra, es como realmente consigue abrirse y alcanzar su estatus de objeto pasando a formar parte de la realidad objetiva, caso por ejemplo de los relieves de Marcel Janco, que carecen de marcos y se adaptan a la pared como un objeto más,<sup>125</sup> o de la escultura de Hans Arp sin soporte ni zócalo, policroma y susceptible de ser vista desde todos sus puntos de vista.<sup>126</sup> Es así



*Azul de la emoción lejana*, 1994, collages, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

como se rompen los límites entre el arte y la vida, para lo que es necesario que el artista anónimo reniegue de todo esto personal por ser el único medio de tomar contacto con la realidad objetiva.

Como veníamos diciendo, esta misma interacción se produce en 1961 cuando la producción de Daniel Sahún adopta de manera simultánea y en unas mismas obras, la abstracción y los nuevos materiales. Su producción hasta entonces se basó en una figuración fuertemente expresionista, de pasta pictórica enfatizada en los contornos de un contundente dibujo según el expresionismo constructivo aprendido de la obra de Pórtico en casa de Lagunas, lo que conllevó cierto matiz formal neocubista necesario para conformar unas figuras antropomórficas, abundantes en su producción de entonces. A pesar de conocer desde su encuentro con Lagunas las posibilidades no imitativas, resulta natural y hasta lógica esta primera figuración que poco a poco se irá disolviendo hasta liberar la construcción y la expresión de toda referencia real. Al fin y al cabo, el propio Lagunas desmiente la posibilidad de que un pintor comience su trayectoria a partir de la abstracción, lo que reafirma la necesidad de una primera figuración para partir de una experiencia dada,<sup>127</sup> y lo cierto es que en la obra de Sahún comprendida entre 1960 y 1962 se superpone cierta figuración a la abstracción. Incluso en ciertas obras constructivas (por ejemplo, *Necrópolis*, 1961, o su primera arpillera de finales de este mismo año, *Motivo musical*, donde

la disposición de los hierros sobre la arpillera recortada y cromada hace pensar en un signo de solfeo) y hasta en ciertas resoluciones automáticas cargadas de lirismo material (es el caso de sus dos óleos resueltos con arenas de 1961), las formas parecen surgir para sugerir figuras antropomórficas sin que Sahún haya sido consciente de ello. Él mismo nos cuenta cómo llegó a la abstracción:

Entre los siete cuadros presentados en mi primera exposición «I Salón de Pintura Pasaje Palafox», en septiembre de 1961, estaba mi primer cuadro abstracto: un collage titulado «Pintura caprichosa», en el que sobre la pintura fresca estaban incrustados piedras y trozos de sacos. Este cuadro fue posteriormente destruido por mí. El resto de obras de esta exposición eran paisajes y figuras, incluso un desnudo. Después de este primer collage pasé ya al año siguiente a pintar solamente abstracto, porque intuí que era el camino a seguir por la influencia que produjo en mí la pintura de Santiago Lagunas y Fermín Aguayo.<sup>128</sup>

Lo cierto es que ya se puede considerar abstracta una tela resuelta en 1960 con rectángulos difuminados por cierto esfumado que constituye por sí solo toda una capa superpuesta a la construcción de manera ficticia y pictórica. Antes, al menos desde 1958, en sus tanteos sobre papel –soporte experimental predilecto de Daniel Sahún– podemos apreciar formas completamente abstractas y rastrear sin dificultad la influencia de Lagunas. Y en relación a la utilización de nuevos materiales, esta obra desaparecida y recordada por el propio Sahún constituye su primer collage y la primera aparición de sacos en su producción, los cuales anticipan las arpilleras que comenzará a realizar a finales de ese mismo año con Motivo musical, si bien antes experimentó con arenas mezcladas con los pigmentos para adquirir efectos matéricos, tal y como Braque comenzó a utilizarlas en 1911 antes de lanzarse a la incorporación de papeles recortados en su producción, hecho del que deducimos, junto con este simultáneo maridaje de abstracción y collage, que Sahún responde a la lógica evolutiva del arte contemporáneo como pocos lo hicieron en su ciudad en las décadas de 1950 y 1960. Y no sólo eso, si atendemos al desarrollo histórico del collage en Aragón, esta primera muestra en el Pasaje Palafox supuso la primera exhibición en Zaragoza por parte de un artista autóctono y residente en la ciudad, de un collage totalmente compenetrado e integrado en la pintura, a diferencia de la exposición individual de Luis García Abrines celebrada en la galería Reyno de Zaragoza en 1951, donde el collage y los ensamblajes mantuvieron aún una considerable autonomía respecto a la pintura, propia del ejercicio del collage y del fotomontaje de la vanguardia histórica, a pesar de dar muestras de un acercamiento entre pintura y collage con sus ensamblajes de objetos. También debemos citar, por su heterogeneidad material, las esculturas móviles que Juan José Vera y Ricardo Santamaría presentaron en su exposición conjunta celebrada en el Palacio Provincial de Zaragoza en marzo de 1961, hechas con alambres, hojalata, aluminio y plástico, propuestas por Federico Torralba según los modelos de Calder y Ferrant,<sup>129</sup> y a las que se entregó con más ímpetu Santamaría.<sup>130</sup>

Este hecho se explica por la propia evolución del collage, entendido como el acto constructivo y organizador poético de una serie de elementos reales preexistentes: apareció en la literatura en oposición a la narración, al lirismo y bajo el signo de la yuxtaposición, y en la plástica frente a la pintura y al arte, tal y como demuestran los primeros papiers-collés de Braque y Picasso, donde el dibujo es enfrentado a los recortes de periódicos fundamentalmente. Tras un proceso de asimilación de esta posibilidad material, la confrontación trasciende lo formal hasta alcanzar la concepción misma del arte con el dadaísmo, movimiento que pone en cuestión no ya la naturaleza de la mimesis artística, sino la misma percepción de la realidad por ser el arte un mediador entre el espectador y la naturaleza. A partir de este momento el collage y la construcción encuentran sus propios medios, alejándose de la pintura para arrimarse a los medios de reproducción mecánica, desde la fotografía y el cine (el fotomontaje y el montaje filmico) hasta la producción industrial en serie –dentro de un maridaje de industria y creatividad inaudita en la historia–, pasando antes por la tipografía y la reproducción por



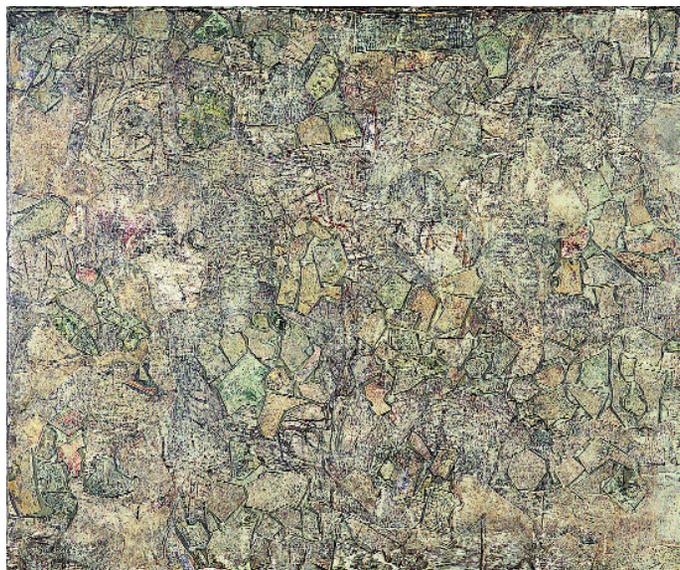
Carrousel, 1963, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

fotografado en el caso de los collages de grabados de Max Ernst y sus seguidores en esta materia. El collage en Aragón se inicia dentro de esta segunda fase en 1931 con una serie de fotomontajes realizados por Tomás Seral y Casas y en 1933 con el primer collage ernstiano de Alfonso Buñuel. Sin embargo, esta primera muestra de Daniel Sahún no es independiente de la pintura, sino que ésta asume todas las posibilidades abiertas y desarrolladas por el collage y el ensamblaje. Responde a la reafirmación de la pintura iniciada por Lagunas, Aguayo y Laguardia en 1947 una vez negada la mimesis, y amplía esta misma concepción integrando directamente la realidad en sus marcos y respondiendo a la necesidad de una presencia real y física del arte, surgida tras la II Guerra Mundial, esto es, una creación única frente a su anterior reproductibilidad, dado que las calidades matéricas que Sahún consigue con sacos, arpilleras, telas, piedras, hierros, etc., permiten a la obra adquirir una condición objetual necesaria para su real presencia, sólo que ésta debe distinguirse de los demás objetos para mantener las jerarquías que justifican la existencia del Arte, en contra de las producciones dadaístas de Zurich. ¿Acaso el concepto de ensamblaje de Christian Schad no fue reproducido y reducido a imagen en sus schadografías, en sus fotografías sin cámara? Y esto a pesar de que en principio el supuesto neodada-

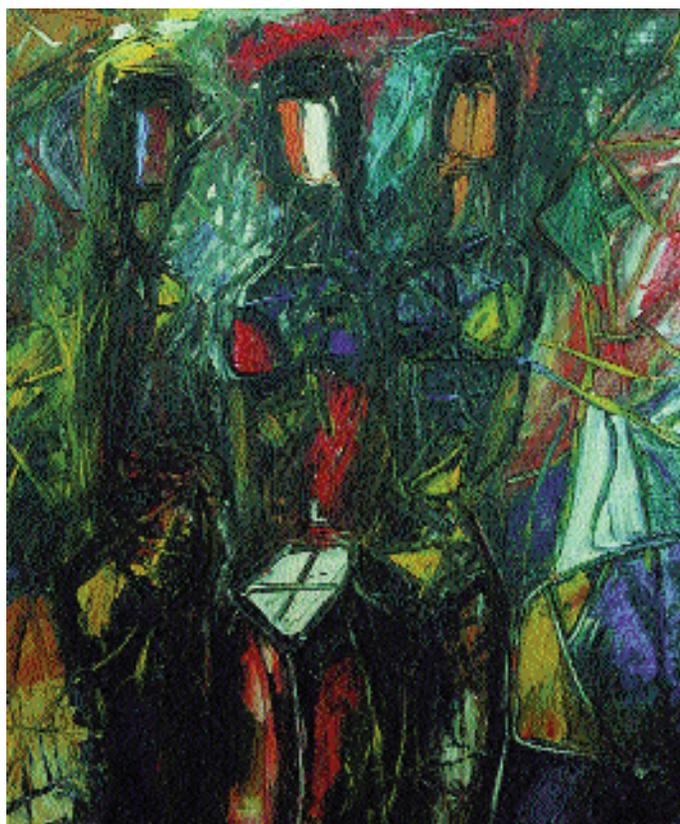
ísmo del Grupo Zaragoza<sup>131</sup> se deba más a esta condición objetual de la obra de arte que a una adopción real del «arte electivo» del Popart y los nuevos realistas. El significado del fenómeno histórico dadaísta dista mucho de la generalizada opinión de ser un movimiento meramente destructor, negativo, cínico y banal. Sus aportaciones técnicas a planteamientos estéticos y filosóficos surgidos posteriormente son un hecho, a pesar de haber sido reconocidas en escasas ocasiones. Mismo Santamaría, portavoz de un grupo zaragozano alejado de la negación dadaísta de toda exclusividad del Arte, tampoco llegó a entenderlas, ni logró comprender la posibilidad de una creatividad nominal al margen del formalismo, mientras que en realidad ésta se ha desarrollado a lo largo de toda la historia desde sus inicios.<sup>132</sup>

El primer nivel objetual de la obra abstracta, alcanzado por los dadaístas de Zurich, hace que las primeras arpilleras de Sahún se acerquen a los sacos de Marcel Janco realizados en la década de 1940 en Tel Aviv,<sup>133</sup> así como a sus relieves ensamblados en los años dadaístas sobre yeso y con todo tipo de materiales,<sup>134</sup> antes que al sentido espacial de las arpilleras de Manuel Millares y de Alberto Burri<sup>135</sup> porque, como veremos, en las de Sahún predomina el conflicto de la opacidad objetual con la profundidad ficticia de la pintura y no con una especialidad que en estos dos artistas especializados en los sacos quiere ser real, tal y como investigó en su plástica Lucio Fontana con el fin de liberar al cuadro de sus marcos y sintetizar la acción del sujeto con la presencia efímera de la materia. No obstante, debemos reiterar que un segundo nivel artístico resta esta condición objetual común en el grupo Zaragoza; la intervención de Sahún frente a los primeros automatismos dadaístas condensa su acción, su firma y su presencia en la construcción y la expresión sintetizadas y

heredadas de Pórtico, aunque él particularmente acabará optando, conforme avance la década de 1960, por su personal confrontación entre la realidad directa y la ficción pictórica que, junto con el expresionismo constructivo de sus compañeros de grupo, viene a oponerse a la dialéctica establecida por Tristan Tzara en relación a la abstracción de los dadaístas de Zurich, la cual adquiere tintes terapéuticos:<sup>136</sup> para alcanzar esta meta es necesaria una confianza plena en tal realidad exterior,<sup>137</sup> que tiene como fondo el misticismo católico de Hugo Ball aun sin ser compartido con sus compañeros, mientras que en la estética de Pórtico y su legado irreductible en el Grupo Zaragoza, prima la acción del sujeto y concretamente del artista ante la necesidad de afirmar su existencia y su expresión, la cual queda jerárquicamente por encima de los demás objetos de la realidad. En cambio, para Tristan Tzara es el azar lo que domina la realidad exterior («el viento límpido de la sensación momentánea» de su manifiesto dadaísta de 1918); de ahí se deduce su método poético consistente en extraer de una bolsa al azar palabras recortadas.<sup>138</sup> Así, los dadás se sitúan en el bando del azar en su lucha contra la necesidad cognitiva y dominante del hombre, lo que conduce a la base misma de la práctica del collage —el objeto encontrado— y al automatismo generador de formas nuevas, esto es, sin la intervención del artista. Frente a las vanguardias anteriores, a excepción del cubofuturismo ruso (este último desde un enfoque teórico premeditadamente inexistente en Dada), el collage dadaísta no se detiene en los problemas formales acerca de la profundidad real perseguida por Braque y Picasso, ni en las formulaciones futuristas sobre las fuerzas dinámicas de los objetos, sino que se preocupa del encuentro como gesto impersonal que niega lo que es propio de la actividad artística: el estilo. El artista no es más que un médium de erosión que continúa las constantes naturales ofrecidas por azar. De este modo, todo lo existente es susceptible de ser considerado como una obra artística, conclusión que viene a negar la exclusividad del arte tal y como afirma el propio Tzara: «La realidad objetiva puede entonces ser arte en tanto que emoción, porque ella es de todas las otras formas la más inmediata».<sup>139</sup> Y en esta realidad también tiene en cuenta las manifestaciones populares moder-



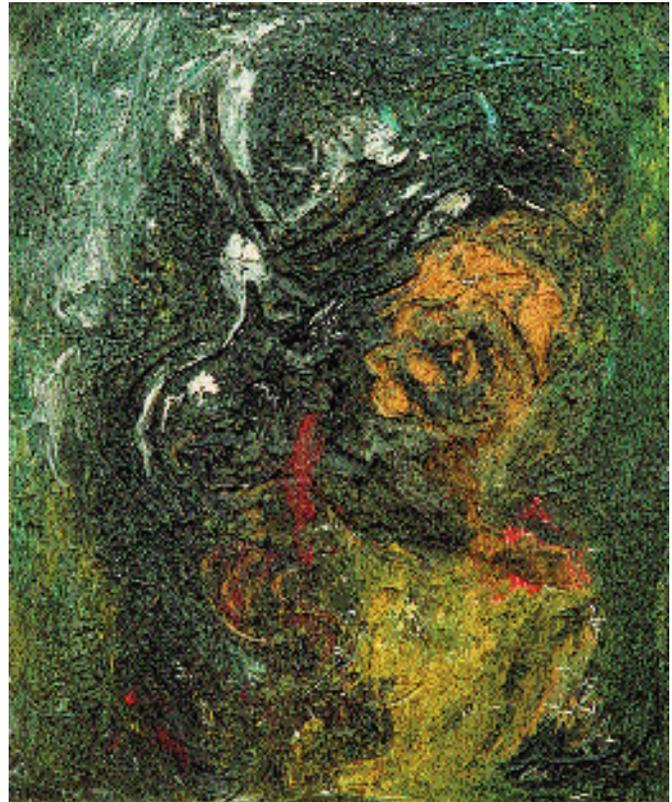
Jean Dubuffet, *Paysage au sol*, 1957, collage y óleo sobre lienzo, 100 x 123 cm



*Mujeres*, 1961, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



Sin título, 1958, gouache sobre papel.

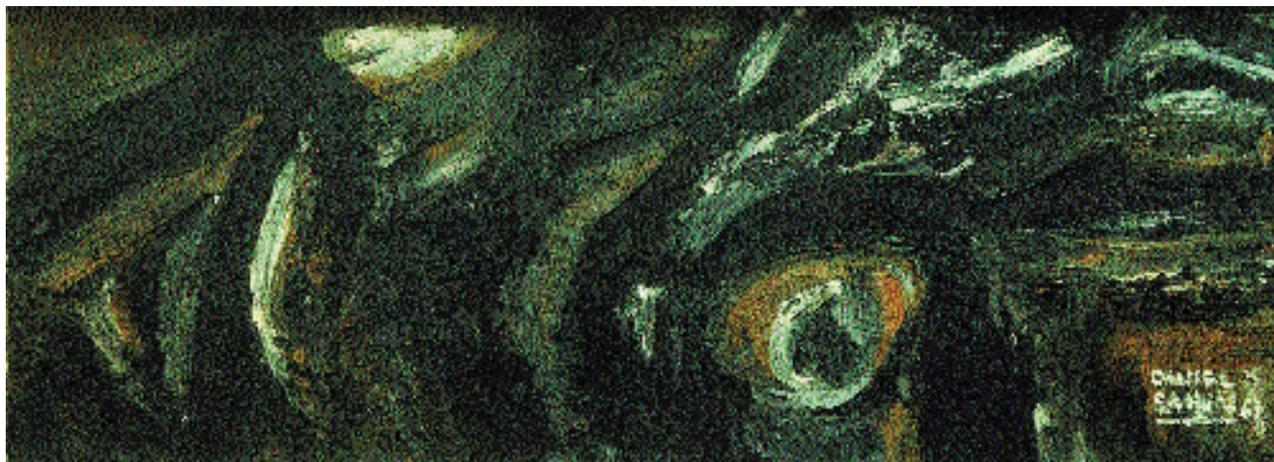


Sin título, 1958, óleo y arena sobre lienzo, 46 x 38 cm

nas: «Dada es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos».<sup>140</sup> Éste fue el despertar del conflicto entre arte y antiarte, mantenido dentro del dadaísmo y del surrealismo y que al mismo tiempo distingue la actitud de ambos movimientos. Dada lo solucionó mediante uno de sus principios fundamentales, la contradicción: «Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación: resplandores supremos de un arte absoluto».<sup>141</sup> La contradicción se concentra en una totalidad donde todas las equiparaciones y distinciones se dan de manera simultánea; así Tzara nos ofrece las equivalencias con las que comienza el «Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», entre «preámbulo» y «Sardanápalo», «uno» y «valija» o «mujer = mujeres».<sup>142</sup> Dada escapa enseguida a las cuestiones estéticas y alcanza modelos cognitivos nuevos, siendo que, en el fondo, no hace más que llevar hasta sus últimas consecuencias la destrucción de la jerarquía de valores de la que la cuantificación que el capital ejerce sobre la realidad es la causa principal. De este modo, constituido como un fenómeno histórico, como una respuesta a las necesidades de su época, Dada solidificó el flujo o la contradicción como tensión fundamental en toda forma viva, en sus producciones objetuales y simultáneamente abstractas o, dicho de otro modo, objetuales porque son abstractas. Inmediatamente después, el fotomontaje constructivista y productivista en la recién fundada Unión Soviética, el poetismo checoslovaco, el surrealismo francés y su predilección por las ilustraciones fotográficas, etc., redujeron esta capacidad objetual a la imagen para poder avanzar en la comunión de la poesía con la realidad, del artista con la sociedad, y por esta razón el dadaísmo junto con su consideración acerca de las metamorfosis automáticas de los objetos constituye un punto de inflexión irrepetible en la evolución histórica, ubicado entre el formalismo de la obra de arte física y la reproductibilidad de la imagen. La unión de ésta con el objeto es paralela en el dadaísmo a la confusión entre la palabra, la imagen y el objeto, una de las constantes confesadas por sus propios protagonistas.<sup>143</sup> El procedimiento creativo ejercitado con seguridad por los miembros

del Grupo Zaragoza y seguramente extendido en Lagunas, Laguardia y Aguayo, consistente en la adopción de un título para sus pinturas, una vez sentidas terminadas, a partir de la sugerencia de las formas representadas, figurativas, orgánicas, sígnicas o abstractas, retoma la dualidad simplificada entre la forma pictórica y el realismo lingüístico de Paul Klee,<sup>144</sup> aunque también presente en los relieves abstractos de Hans Arp,<sup>145</sup> con quien ya no comparten su automatismo logrado en sus primeros collages mediante el *découpage* y la guillotina (a partir de 1930 ensaya estas metas con el rasgado de papeles) que desplazan la creatividad consciente del artista para equiparar sus resultados con las formas existentes, procedentes en último término según las leyes del azar.<sup>146</sup>

Por otra parte, frente a la unión de contrarios dadaísta enarbolada por Tzara, las tensiones solidificadas en los resultados físicos del expresionismo constructivo de Pórtico y Grupo Zaragoza, se establecen entre los elementos formales constitutivos, es decir, aquéllos que en el fondo han pertenecido al arte: línea-color, forma-color, forma-materia, construcción-expresión, realidad exterior-realidad interior, etc., lo que genera una abstracción diferente al dadaísmo de Zurich, tal y como asumió Sahún entre 1961 y 1962 los nuevos materiales, dado que sus primeras arpilleras, lejos de los espacialismos de la época que quisieron enfatizar la existencia efímera de la materia y la temporalidad del gesto, legaron este devenir al acto constructivo, alcanzado mediante el recorte de las arpilleras que, como en los primeros collages de Juan José Vera, tienen la capacidad de sintetizar forma y materia sin necesidad de desdoblarse como en la pintura el dibujo del color como muestran todavía algunas de las telas de Sahún de principios de la década de 1960. Esta distancia respecto a la abstracción dadaísta, a pesar de ser ésta el primer encuentro entre la pérdida de la imitación y los nuevos materiales, se conforma entre la necesidad de acabar con la exclusividad de la obra de arte por parte de los de Zurich, y la de reafirmarla por parte de la estética expresivo-constructiva nacida con Pórtico, lo que implica una recuperación de los valores formales de la plástica. Quizás sea ésta la razón por la que Ricardo L. Santamaría considera insuficiente el reconocimiento a Duchamp y al dadaísmo en la estética objetual que él intenta adaptar al ideario del Grupo Zaragoza, reclamando lo que él entiende por «síntesis cubista» y la aportación de este movimiento plástico a la apropiación del objeto.<sup>147</sup> Sin duda Santamaría no alcanza, y posiblemente sea éste el límite en su atención al nuevo realismo, la distinción que establece Pierre Restany entre arte «voluntarista», donde prima la intervención del sujeto artista preocupado de afirmar la «omnipresencia» del arte en el mundo,<sup>148</sup> y la función «déviant» del arte,<sup>149</sup> sinónimo a su vez del arte de «la elección» de Villeglé,<sup>150</sup> que se limita a seleccionar la realidad dada. Es fácil ver que lo que Santamaría entiende por «síntesis cubista» trata de la reunión de ambas vertientes, sin detenerse en las elucubraciones de la vanguardia histórica acerca de cómo la intervención del artista coacciona y dicta una determinada visión de la realidad, sin que



Sin título, 1961, óleo y arena sobre tabla, 28,5 x 78 cm

para ello sea necesario que la representación sea abstracta. La intervención del artista resta autonomía a la realidad objetiva, determinada únicamente por el azar desde el dadaísmo, mientras que el cubismo tan sólo supone para este arte de la apropiación un punto de arranque formal. Y no sólo prevalece en el expresionismo constructivo de Zaragoza el quehacer formal del cubismo, sino también la reducción lineal de Klee de la idea de un objeto<sup>151</sup> o del universalismo constructivo de Torres García. Ahora bien, si la producción al menos del Grupo Zaragoza sugiere a posteriori unas formas de las que surgen los títulos realistas, la materialización física de la idea interior del artista impulsada por un objeto exterior, base del expresionismo que debe ser sometido a las estructuras constructivas de la pintura y de la memoria, retorna a la objetividad de dicha solidificación. A ésta vuelve a enfrentarse el artista con el fin de nominar su propio resultado, de nuevo extrañado, tomando el primer impulso que conforma la idea interna a partir del objeto, la sugestión de la pintura de Vincent van Gogh<sup>152</sup> y que Lagunas defendió con entusiasmo.<sup>153</sup> Son los recursos puramente pictóricos los que también dominan la parte nominativa de la «síntesis» de la que Santamaría nos habla, y de este modo se corresponden los objetos y desechos ensamblados en sus obras, en las de Vera y Sahún, con la pintura que la combina a modo de los combine paintings de un Rauschenberg por ejemplo, siendo que los brochazos y las estructuras de los cloisonnés, que también encontramos en los propios recortes de las arpilleras y de las maderas que sirven de soporte reconstruido, son firmas del pintor, la apropiación pictórica de la realidad ensamblada, quedando él manifestado en la solidez del resultado y respondiendo a la máxima tantas veces aludida –por ejemplo por Picasso–,<sup>154</sup> de que toda obra es un autorretrato.<sup>155</sup> El proceso creativo de estos tres miembros fundadores del Grupo Zaragoza, heredero del de Pórtico aunque ahora por superposición, estriba en la actuación por capas a partir de una idea previa. A cada una de ellas se detienen para observar el resultado, y la obra finaliza cuando se ha conformado una compacta solidificación del flujo creativo; según Georges Braque cuando la idea originaria se ha borrado,<sup>156</sup> es decir, cuando el gesto del artista se ha solidificado,<sup>157</sup> lo que constituye el verdadero dilema de Daniel Sahún.

Las arpilleras y la pintura de nuestro pintor, anteriores a su encuentro con Juan José Vera y Ricardo Santamaría en octubre de 1962, son la manifestación evidente de su adaptación personal a la pintura pura de Lagunas y Pórtico. Sólo nos queda saber qué fue lo que le animó a adoptar nuevos materiales un año antes, en su caso arpilleras frente a los collages que en 1951 condujeron a Vera a unos mismos resultados.

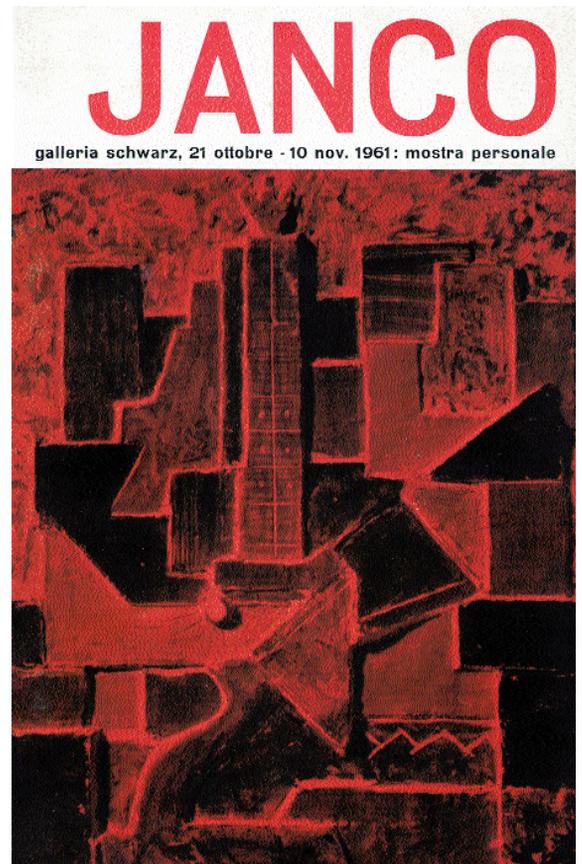
La toma de conciencia de las posibilidades de los nuevos materiales, vino de la mano de un importante acontecimiento en el desarrollo del arte aragonés contemporáneo. El 21 de enero de 1958 expusieron en la Sala de Exposiciones del



Sin título, 1961, óleo sobre tabla, 36 x 46 cm

Palacio Provincial de Zaragoza los miembros de El Paso Antonio Saura, Manuel Millares, Luis Feito y Rafael Canogar, presentados por una conferencia de Saura titulada «La abstracción expresionista en el arte». Vera asistió y es muy probable que Santamaría también lo hiciera, a pesar de no conocerse todavía.<sup>158</sup> Ahí Sahún vio tres arpilleras de Manuel Millares, especialmente atacadas por la crítica local que al tiempo engrandecía los dibujos y pinturas de Saura.<sup>159</sup> Desde el Heraldo de Aragón, García Gil se refiere a ellas como poco representativas de un pintor que ha cosechado éxitos en el exterior. Tan sólo encuentra «sugeridora» una de ellas, mientras que las otras dos son «pobres de expresión y feas a todas luces».<sup>160</sup> Baratario afirma que las tres arpilleras de Millares nada tienen que ver con la pintura, y que se trata de «tres vulgares collages, sin personalidad», para proseguir diciendo que «es incomprensible que un pintor que quiere ser renovador, caiga en la vulgaridad de unos entelados de trama de saco sin originalidad y sin acentos que digan nada importante».<sup>161</sup> Las palabras de Luis Torres fueron mucho más duras y explícitas en relación al collage y más concretamente con estas arpilleras, condenadas de manera contundente: «Los propósitos de estos pintores expresados por el representante más caracterizado del grupo, Antonio Saura, van muy lejos, pero la realidad de todos estos cuadros se queda muy corta. Habría que salvarla con genio creador, con una extraordinaria sensibilidad y aquí no encontramos nada de eso, sino más bien desequilibrio, vacilación y vulgaridad, a veces como ocurre con los collages de Miralles [sic] que nada tienen ya que ver con la pintura de ayer, de hoy ni de mañana. Se trata de un entretenimiento manual como en el fondo son todas las pretensiones y vacías obras de esta especie».<sup>162</sup> La tendencia a comparar las imágenes de Saura con las arpilleras matéricas de Millares, los dos principales impulsores de El Paso, fue mucho más directa en la noticia de Guillermo Fatás Ojuel: «Nada tiene que ver ese vigoroso complejo de imágenes, severas y poderosas, creadas por Saura, que el artista, y el contemplador, desearían ver convertidas en tangible realidad, con las arpilleras agujereadas, encaladas, trasunto trasnochado de momentos felicísimos de experimentación estética de algún maestro singular».<sup>163</sup> Este enfrentamiento pudo determinar el rechazo de los miembros de la futura Escuela de Zaragoza a la figuración de Antonio Saura, surgida de los automatismos de lo que en España se conocía generalmente por informalismo.<sup>164</sup> Al expresionismo del pintor oscense ellos opusieron su «nueva figuración», lo que hicieron extensible a la ausencia de forma en todo el grupo El Paso, y a lo que Santamaría añadió el respaldo del régimen español en sus exhibiciones a costa de representarlo artísticamente en el extranjero.<sup>165</sup> Sin embargo, esto no impidió a los zaragozanos juzgar positivamente la aportación material de Millares,<sup>166</sup> gran animador de El Paso pero eclipsado por Saura y el teórico José Ayllón.<sup>167</sup> Todas las duras críticas vertidas por la prensa zaragozana sobre sus tres arpilleras, pudieron animar a Sahún a adoptar este soporte a finales de 1961, aunque aplicando claramente y a diferencia del pintor canario la yuxtaposición de las formas recortadas propia de Pórtico. Para entonces ya disponía de un personal concepto de superposición.

También debemos citar la exposición personal de Pablo Serrano acontecida entre marzo y abril de 1957 en la Diputación Provincial, recién llegado de un viaje por toda Europa y tras exponer individualmente en el Ateneo de Madrid duran-





*Fluctuaciones*, 1960, óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm



*Paisaje urbano*, 1962, óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm



*Espacial*, 1961, óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm

te el mes de enero de ese mismo año y con *El Paso* en la Galería Buchholz. El año anterior y como consecuencia de lo aprendido en sus visitas a buena parte del viejo continente, ya había comenzado a integrar elementos de desecho en sus obras como preparación a la serie *Quema del objeto* desarrollada hasta 1959.<sup>168</sup> Según Daniel Sahún, el conocimiento de los primeros resultados de estas experiencias de Serrano –que abandonaría *El Paso* el mismo año de su fundación, 1957– fue determinante para su toma de conciencia de las posibilidades materiales en la creación artística,<sup>169</sup> así como las calidades arenosas de Juana Francés y Luis Feito pudieron servir de modelo material –nunca formal– a los futuros miembros del Grupo Zaragoza. Estas inquietudes experimentales encontraron continuidad en una nueva variante: en 1959 Juan José Vera inició sus trabajos en relieve con tablas de madera encontradas, desarrollando en profundidad su estética constructiva y expresiva heredera de Pórtico. Los dos fundadores del grupo Escuela de Zaragoza llevaron aún más lejos el principio de colaboración de Lagunas, Aguayo y Laguardia en estas tablas de Vera, al ser parcialmente quemadas por Santamaría con la ayuda de un soplete. Él mismo adoptó pronto este nuevo soporte, y sobre él los dos comenzaron a ensamblar maderas recortadas y trabajadas. De modo que si Daniel Sahún se inspiró en las tres arpilleras de Manuel Millares, las maderas quemadas de Lucio Muñoz posiblemente animaron a Juan José Vera y Ricardo Santamaría a tomar conciencia de las posibilidades expresivas contenidas en este material, si además tenemos en cuenta que Muñoz participó en la encuesta sobre los certámenes propuesta por el Grupo Zaragoza en 1965,<sup>170</sup> y que como Vera se inició en este tipo de experimentos trasladando los resultados obtenidos en sus collages previos, dando lugar a una primera fase de maderas caracterizada por la investigación de las cualidades constructivas y matéricas desde la bidimensionalidad del cuadro, para luego fracturar la superficie en busca de una profundidad real. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre ambos: si como los de *El Paso*, las investigaciones de Muñoz estuvieron encaminadas a destruir el soporte y a desmaterializar los materiales, requeridos por la acción plástica según objetivos espaciales y para cuestionar los límites sólidos del soporte, Vera adop-

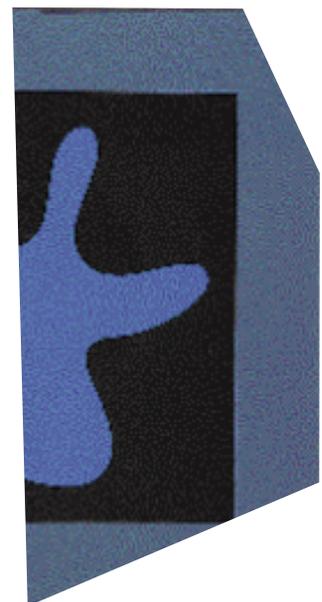
tó en un principio la madera con una talla simple para, más tarde, ensamblar fragmentos encontrados o recortados, enfatizando de este modo la cualidad opaca del soporte, su realidad objetual, con una sensibilidad mucho más materialista aunque acorde a la reafirmación de la obra artística iniciada por los de Pórtico, sólo que ahora con un mayor poder de recuperación gracias a nuevas técnicas y procedimientos, hasta el punto de poder afirmar por nuestra parte que la estética de Juan José Vera es la traducción al materialismo de la espiritualidad pictórica de los tres pioneros abstractos zaragozanos. De hecho, si Muñoz adopta el informalismo durante su estancia en París en 1956 y con él los nuevos materiales, Vera transporta a la madera el expresionismo constructivo formulado diez años antes en Zaragoza, con el fin de darle una salida evolutiva a partir de los primeros años 60. Y lo mismo ocurre con las arpilleras de Millares, pues permiten al ser fracturadas profundizar un espacio real, mientras que las de Sahún reafirman la superficie física y bidimensional como necesidad de hacer presente y real la abstracción, en ocasiones recurriendo al quemado como Santamaría.

Frente al informalismo de Muñoz y de El Paso (aun sin defender como grupo una estética específica), caracterizado por la huida de la forma en favor del gesto, los del Grupo Zaragoza promoverán un arte fundamentado en la forma, a pesar del lenguaje abstracto empleado y la ausencia de toda imitación. De este modo, al tiempo que recuperan la tradición abstracta autóctona, el Grupo Zaragoza se dirige estéticamente desde antes de su constitución como tal –después ideológicamente– contra el informalismo generalizado en El Paso, sumándose en este cometido a los esfuerzos del valenciano Grupo Parpalló y del Equipo 57, aunque el peso de la expresión en el grupo aragonés es mayor que en el «arte normativo» y en el geometrismo de los representantes más significativos de estas dos agrupaciones inmediatamente anteriores.

Tal y como hizo Sahún en solitario poco después, entre 1959 y 1960 Vera y Santamaría ampliaron los materiales con arenas y objetos de desecho con el fin de crear auténticos relieves pictóricos con gran sentido escultórico, e integrar en la expresión el gesto que supone encontrar un material y ensamblarlo, además de recurrir a un lenguaje de signos que tan sólo remite al propio proceso de elaboración para, posteriormente, aplicarle un título que añada una referencia real pero sugerida por la obra una vez finalizada. La madera trabajada desde un punto de vista pictórico fue la gran aportación de Vera al Grupo Zaragoza, pero sin detenerse en la frontalidad. Ya en 1960 extendió este material a esculturas que continuaron tridimensionalmente la construcción, el sentido del dibujo y el modulado de un



Jean Arp, sin título, 1941-1942, collage y gouache sobre papel.



Jean Arp, *Poupée de Grasse*, 1942-1958, serigrafía de collage y relieve.

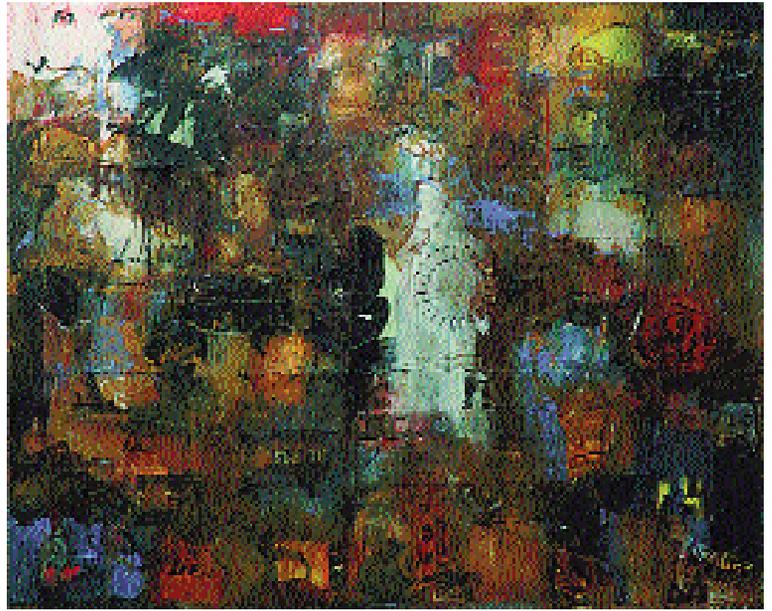
Julio González, sólo que ahora presentando de forma artística los propios desechos de la sociedad para despertar en ellos valores escultóricos antes ocultos. Sin embargo, en la primera exposición conjunta de Vera y Santamaría de marzo de 1961 no hubo ni relieves ni esculturas de este tipo.<sup>171</sup> Respaldada por Federico Torralba, esta muestra se limitó a la pintura, reuniendo desde las primeras telas abstractas de Vera hasta lo que este lenguaje había dado de sí hasta el momento en Santamaría. Al margen del soporte tradicional del cuadro, tan sólo se exhibieron unas esculturas móviles según los modelos que Torralba les propuso: Calder, Ferrant o del más joven Moisés Villèlia. En ellas Santamaría trabajó con más empeño mientras que Vera, por su parte, tal y como procedió en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna con sus primeras pinturas abstractas, no quiso exponer sus relieves y ensamblajes hasta crearlos maduros. En cambio, estos dos artistas sí difundieron en el catálogo un texto «explicativo» que daba cuenta de las razones que les habían inducido a exponer —«sin otro objetivo que hacer presencia»— y del tipo de arte cultivado, caracterizado por un alejamiento de la imitación para sustituirla por una creación directa sobre la realidad. Poco dice este pseudo-manifiesto acerca de la inclinación realista que promovieron al presentar en sus obras materiales reales dos años después con la definitiva fundación del grupo: «Estas imágenes, formas, signos —como se las quiera llamar— pertenecen a un mundo propio completamente extramundano, espiritual e imaginario, en el cual es inútil buscar comparación con las cosas o fidelidad a la copia. El cuadro es o no es algo, en los terrenos metafísico y espiritual o en el sentimiento», de lo que deducimos una continuidad de la estética abstracta de Vera perfilada a partir de su experiencia con Pórtico.

Es evidente que la exposición de los cuatro miembros de El Paso produjo en 1958 una gran conmoción en los pintores zaragozanos con más predisposición experimental, aun sin conocerse entre ellos. Si bien Vera inició sus collages de papeles en 1951, con los que superó antes del estallido informalista español la yuxtaposición constructiva de Pórtico mediante la superposición expresiva de planos bidimensionales, prolongando las facturas de los primeros enrejados (de ahí sus posteriores esculturas constructivas frente al «untar» del materismo), es en 1959 cuando comienza a integrar nuevos materiales en sus obras, seguido poco después por Santamaría. Sin embargo, existen las diferencias sustanciales ya esbozadas, tanto con los miembros de El Paso como con el madrileño Lucio Muñoz.

Aunque pocas veces subrayada, la influencia espacialista de Lucio Fontana es muy habitual en todos los autores que han sido englobados dentro del informalismo español, combatido por el Grupo Zaragoza. En concreto, Pablo Serrano conoció las ideas del ideólogo italo-argentino durante su estancia en Rosario de Santa Fe (Argentina).<sup>172</sup> Si su respuesta práctica fue el giro consecuente dado por su escultura, la teórica está contenida en su manifiesto Intra-espacialismo (marzo de 1971, Madrid), donde cita el Manifiesto blanco que dio nacimiento al espacialismo. Éste fue publicado en 1946 en Buenos Aires bajo las firmas de Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen y Jorge Rocamonte, es decir, de aquéllos vinculados a la Academia Altamira que Fontana fundó ese mismo año junto con Gonzalo Losada, Jorge Romero Brest y Jorge Larco. Aunque Fontana participó en su redacción y sus ideas lo presiden, no lo firmó, quizás por su situación académica.<sup>173</sup>

Este texto fundacional, al haber sido redactado en castellano, dio al espacialismo cierta ventaja en su difusión en España frente a los demás movimientos contemporáneos, considerando además que la mayoría de ellos como el tachismo, la abstracción lírica y el informalismo, tuvieron sus manifestaciones teóricas ligeramente después. Curiosamente y según Lafuente Ferrari y Julián Gallego, Pablo Serrano inicia su recorrido hacia la abstracción el mismo año en que es publicado el Manifiesto blanco y en el que conoce a Joaquín Torres García,<sup>174</sup> y a su vez es identificado con Manuel Millares y Lucio Fontana por Eduardo Westerdahl en relación a la desmaterialización que preside La quema del objeto.<sup>175</sup> Él mismo reconoce haber tomado del Manifiesto blanco el abandono de las viejas formas espaciales y la búsqueda de una nueva unidad espacio-temporal.<sup>176</sup> Y lo cierto es que la producción de Muñoz y al menos la de los miembros del grupo El

Paso Serrano, Millares y Rivera, cambió sustancialmente entre 1956 y 1957. En relación a esto sabemos que entre mayo y junio de 1955 hubo en Madrid una importante muestra de arte futurista y abstracto italiano, representativa tanto de la vanguardia histórica como de las nuevas generaciones, entre las que se encontraban Lucio Fontana y otros cercanos a él como Tancredi.<sup>177</sup> Juan-Eduardo Cirlot, que no tardó en defender la línea seguida por El Paso, si bien en su Diccionario de los Ismos (1949) introduce la entrada «espacialismo» a pesar de que ni siquiera en su segunda edición de 1956 cita para nada al grupo formado en torno a Fontana,<sup>178</sup> en su temprano manual El arte otro (1957) dedica un capítulo entero al movimiento liderado por este italo-argentino, exponiéndolo como una continuación de las investigaciones



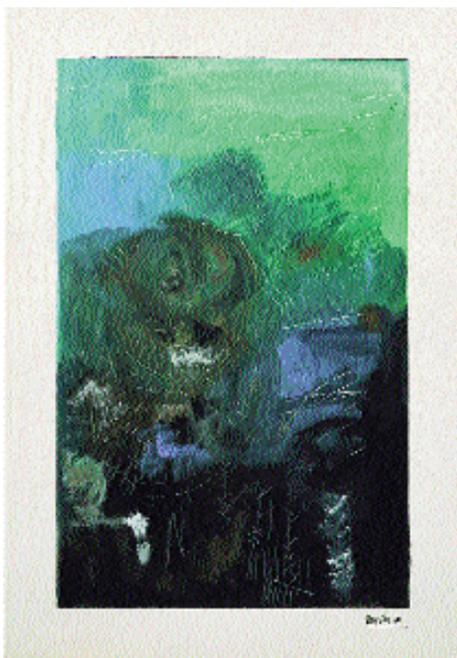
Sin título, 1999, collage y óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

espaciales surgidas con la perspectiva del Renacimiento, mediante perforaciones realizadas sobre el soporte sucesivamente, ofreciendo como posibilidades plásticas las sensaciones creadas por el color y el ritmo. Además de Fontana y de una lista de nombres poco ajustada a este movimiento, según la propuesta por Giampiero Giani en su libro Spazialismo (1956), Cirlot analiza la obra de Giuseppe Capogrossi que no duda en calificar de «arte otro», a pesar de creer que el espacialismo es tangencial respecto a esta denominación y el informalismo.<sup>179</sup> Y en este capítulo que aquí nos concierne también considera la carrera plástica del milanés Enrico Donati, interpretada como una derivación del surrealismo bretoniano de la década de 1940 hacia la adopción de la influencia de Fontana, aunque para ello incide en el protagonismo material de sus relieves<sup>180</sup> tan importante para los artistas de El Paso antes citados. Y lo mismo ocurre con los sacos recortados y cosidos de Alberto Burri, precedente inmediato de Millares que, bajo una clara influencia del espacialismo, fundó en enero de 1951 en Roma el grupo Origen junto con Giuseppe Capogrossi, Mario Balocco y Ettore Colla.<sup>181</sup>

El espacialismo se concibe como una unidad espacio-temporal de naturaleza físico-psíquica acorde a las exigencias técnicas de la época, lo que en el fondo prosigue las investigaciones de la vanguardia histórica. La diferencia según su ideario radica en que ya no se trata de una investigación material,<sup>182</sup> sino de encontrar los medios técnicos de llevar las invenciones artísticas al espacio, para lo que es necesario la destrucción por la introducción del tiempo en los límites materiales mediante lo verdadero eterno en el acto creativo: el gesto.<sup>183</sup> De esta manera prologa la ruptura de los marcos de los géneros artísticos para que el artista adquiera la libertad de proyectar en el espacio sus propias creaciones aunque, como advierte Juan-Eduardo Cirlot, continúa una tradición de ruptura del espacio iniciada con el aumento de la tensión en el Barroco y culminada en el siglo xx,<sup>184</sup> lo que en ocasiones ha conducido a considerar barrocas las aportaciones de Fontana, sobre todo sus esculturales. La superación de la obra de arte procede de la toma de conciencia de la condición existencial de la materia, muy propia del informalismo de la posguerra europea, siendo la incisión sobre superficies monocromas la manera más conocida de Fontana de abordar esta idea.<sup>185</sup> De este modo, el espacialismo se concibe como un paso intermedio entre el arte de vanguardia anterior a la II Guerra Mundial y las nuevas tendencias surgidas tras ella, entre el no-arte y el arte como afirma Alain Jouffroy,<sup>186</sup> síntesis que engloba el realismo con la abstracción-concreción.<sup>187</sup> Así como el expresionismo constructivo de los de Pórtico enlaza con la anterior abstracción introduciendo



Sin título, 1970, gouache sobre papel.



Sin título, 1972, gouache sobre papel.

el organicismo de Klee y Miró, el espacialismo acaba con las delimitaciones materiales para liberar la creatividad artística: como el catastrofismo definido por Ernst Kállai desde los años 30, CoBrA (1948-1951) o el grupo Pórtico en España, el espacialismo es un movimiento italo-argentino de transición, esencial para la nueva adopción de materiales extra-artísticos de los artistas más matéricos de El Paso, y cuyo sentido espacial contrasta con la síntesis constructivo-expresiva que el Grupo Zaragoza adopta de los de Pórtico en su aventura material. Al fin y al cabo, no hay más que repasar la cronología para percatarse de que tanto el 1946 del Manifiesto blanco como el 1947 de Pórtico, son sensiblemente anteriores a la eclosión de la abstracción lírica definida por Georges Mathieu,<sup>188</sup> a Notes sur la peinture d'aujourd'hui (1948) de Bazaine, Un art autre de Michel Tapié (1952)<sup>189</sup> aunque esta concepción arranca físicamente en 1945 con la primera presentación pública en París de los otages de Jean Fautrier, o el artículo de Charles Estienne «Una revolución: el tachismo» (Combat-Art, 1 de marzo de 1954, escrito con el apoyo del surrealista José Pierre), el cual abrió una profunda crisis en el grupo surrealista parisino al que entonces pertenecía Antonio Saura, distanciándose a partir de dicho artículo junto con su amigo Simon Hantaï en busca de otras formas automáticas más inmediatas. No hay más que leer el texto que Manuel Conde preparó en 1958 para la muestra zaragozana de El Paso, para percatarse de cómo la influencia espacialista se dejó notar entre sus miembros más matéricos: «Tiempo y espacio en forma de signo y estructura están implícitos en la más aristada y responsable pintura aformalista que tiene en España representantes tan importantes como Saura, Feito, Millares, Canogar (...). Millares (...) afianza su voluntad de constructor con materiales aún casi invisibles. Pero sólidos»,<sup>190</sup> mientras que el informalismo como tal –sobre todo la abstracción lírica de Georges Mathieu–, el «arte otro» de Tapié, el tachismo de Charles Estienne o el «arte progresista» de Michel Ragon establece su quehacer dentro del conflicto establecido entre el gesto del artista y la materia pesada. Sin embargo, ¿fue fiel esta recepción de los influjos espacialistas?

Si bien el canario Millares inicia su aventura material en 1954 con una serie de collages en los que utiliza arenas, maderas y trozos de arpilleras, coincidiendo con su traslado a Madrid, sus posteriores arpilleras enseguida remiten por su sentido espacial y por la técnica, a los sacos que comenzó a pintar, recortar, coser y agujerear Alberto Burri en 1952, aunque este artista italiano ya introdujo estos materiales en sus primeros collages de 1949.<sup>191</sup> Sin embargo, el sentido en uno y otro es totalmente distinto. Si Burri perfora la superficie para enfatizarla y distinguirla de su entorno, Millares centra toda la atención en este mismo accidente, desarrollado con todo su potencial en dos planos: el de la superficie reconstruida mediante el cosido y el de las arpilleras que, en relieve y en una posición central dentro de una composición pictórica tradicional,

conforman figuras tal y como demuestra su serie de homúnculos, sólo que en relieve real y no ficticio. Burri conduce al espectador hacia la superficie al romperla, y Millares enfatiza la figura para reafirmar los elementos tradicionales de la pintura, aunque sustituidos por un espacio real. Por esta razón las arpilleras llegan a ser para Millares figuras monstruosas –una constante en los artistas de El Paso–, siendo que en Burri espacialmente, y en Sahún pictóricamente, son partes constitutivas de una construcción. La condición híbrida entre la ficción artística y el espacio real de las telas del canario así lo confirma.<sup>192</sup> En ellas prima el avance hacia delante, mientras que las aperturas de Burri suceden en profundidad.<sup>193</sup> Y si éste parte del género paisajístico y su dimensión espacial con material real,<sup>194</sup> Millares cultiva la figura inspirado exactamente por las momias canarias que de joven pudo visitar asiduamente en el Museo de Las Palmas y comprobar cómo eran definidas por sus envolturas.<sup>195</sup> Los cadáveres son revividos por la pintura de los brochazos, las salpicaduras y el grafismo (el blanco y el negro de las cubiertas), la vitalidad es alcanzada en el momento en que el cadáver es descubierto en el fondo oscuro e indeterminado, en lo que es fundamental la manifestación pictórica de las heridas de la parte orgánica mediante el rojo, y de la mimesis en forma de brascas veladuras blancas. El espacialismo de Burri es recuperado con su profunda apertura del soporte por el sentido pictórico de Millares. Éste tan sólo ha debido sustituir la planitud del pigmento por el relieve de las veladuras, caso cercano a las telas metálicas y dispuestas en diferentes planos fracturados de su compañero granadino de El Paso Manuel Rivera, también requeridas por el expresionismo constructivo de Daniel Sahún en dos ocasiones de 1963. Ahora, la opacidad del material es fracturada



Sin título, 1961, gouache sobre papel.



Sin título, 1999, gouache sobre papel.

mediante la reafirmación de los valores pictóricos, y no por la negación de los marcos como intentaron las vanguardias históricas y la desmaterialización espacialista, movimiento plástico de transición que no toma el material textil por ser un elemento pictórico –Millares sí–, sino la obra de arte en su conjunto como un objeto interaccionado con el espacio vacío circundante, a modo de negación de las condiciones impuestas por el espacio físico.<sup>196</sup>

A pesar de desenvolverse en un espacio real, las mallas metálicas de Rivera parten de una necesidad espacial<sup>197</sup> cuyo concepto es pictórico, pues la superposición bidimensional de las mallas así lo manifiesta.<sup>198</sup> Por esta razón él y Millares, aunque trabajen en relieve, siguen siendo ante todo pintores, tal y como puede percibir ante sus obras cualquier profano en la materia.<sup>199</sup> Al fin y al cabo volvemos a apreciar en Rivera la superposición de Millares, sólo que en él consiste en una superposición de planos bidimensionales que convierte en una imposibilidad<sup>200</sup> el «enduire» del ensamblaje de Dubuffet –ahora generalizado– y la proyección en un espacio real de las innovaciones de los espacialistas. Es preferible una obra de arte imposible que la imagen anti-áurica del collage histórico, y por eso los tejidos de estos dos Manuel remiten a las veladuras clásicas: Millares a los pliegues escultóricos y Rivera a las atmósferas, veladuras y transparencias de los venecianos del siglo XVI,<sup>201</sup> así como a las celosías granadinas de origen musulmán.

Si Antonio Saura recuperó para la institución artística el sentido de apropiación como liberación de la expresión, propio de CoBrA y contenido en las «modificaciones» de Asger Jorn<sup>202</sup> sobre reproducciones de pinturas históricas y sobre cuadros domingueros adquiridos en los rastros<sup>203</sup> (también en algunas muestras de Enrico Baj), los representantes matéricos de El Paso se apropiaron del espacialismo para introducirlo dentro del viejo concepto de obra artística, y así fortalecerlo en un contexto español donde la reivindicación de la presencia del artista constituía un primer paso (no así en el resto de los países de la Europa occidental), pues este grupo y en particular Antonio Saura, como demuestran sus experiencias juveniles en Madrid antes de partir a Francia, estuvo muy interesado desde 1950 en actualizar el panorama artístico de su país. Nada más llegar a la capital española a comienzos de 1956, Saura mostró en una gran exposición individual la evolución de su pintura durante su experiencia parisina, presentada con un catálogo autoproducido y presentado por un texto en francés de un escritor extranjero, Erik Boman. Esta voluntad por actualizar el panorama español latió en la idea que dio lugar a El Paso en febrero de 1957. No hay más que leer en su tercer manifiesto de 1959 «El Paso pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista»,<sup>204</sup> para valorar en este grupo una voluntad absoluta por reafirmar la presencia del arte en la sociedad española, por lo que en principio y según escribe el teórico del grupo José Ayllón, no se adscriben a una tendencia determinada,<sup>205</sup> porque en el fondo filtran las influencias informalistas procedentes del exterior para culminar una pronta recuperación de la hegemonía pictórica en la actualidad social española. Conocidas son las gestiones de Saura con el entonces comisario gubernamental Luis González Robles, destinadas a llevar una muestra de arte contemporáneo a la Bienal de Venecia de 1956, la primera gran muestra institucional de arte no figurativo español en el extranjero que valió el ensalzamiento de la crítica internacional.<sup>206</sup> Y para entender el filtrado de estas tendencias con fines puramente artísticos, valgan las palabras de Rivera: «A pesar de que mi obra suele clasificarse en el informalismo, dentro de la abstracción, yo nunca me he considerado un informalista puro, ni tampoco un pintor abstracto. No busco simplemente un equilibrio de formas y colores. Necesito algo más. Partir de una idea lírica o de un color, de una emoción».<sup>207</sup>

En cambio y aún antes de su reunión, los miembros del futuro grupo Escuela de Zaragoza ya poseían en 1958 su sustituto propio, su particular nexo de unión con las vanguardias anteriores establecido por Pórtico, por lo que Juan José Vera supuso el eslabón necesario (por esta razón le propuso Santamaría en 1961, a raíz de su exposición conjunta de ese mismo año, fundar un grupo que reivindicase tal legado), aquello que les libró de la necesidad de recurrir a las corrientes matéricas procedentes de Francia, Italia y Madrid, en un momento en el que recibir noticias sobre arte actual

en Zaragoza resultaba francamente difícil y nada barato. De la exposición de los cuatro miembros de El Paso de enero de 1958, tan sólo tomaron conciencia de las posibilidades pictóricas de los nuevos materiales, porque del resto ya se ocupó la concepción de la pintura que Pórtico legó en Vera a finales de los 40 y Lagunas en Sahún durante el verano de 1955. Aunque en un principio no pudieron evitar asumir los nuevos materiales bajo los valores constructivos y expresivos de la primera abstracción zaragozana,<sup>208</sup> descubriendo sus facultades formales<sup>209</sup> luego las opondrán a la estética del informalismo<sup>210</sup> y de su institucionalización con El Paso, por considerarla gratuita y aislada de los intereses del público, lo que ha permitido al grupo madrileño, según Santamaría, disfrutar del patrocinio gubernamental.<sup>211</sup> Pórtico fue anterior a las primeras manifestaciones teóricas del informalismo y mucho más de la fundación de El Paso,<sup>212</sup> y es así que la construcción de los miembros del Grupo Zaragoza antecede a la ausencia formal en las creaciones del grupo madrileño, verdadero motivo de oposición más que la política expositiva de éste último, a pesar de la insistencia de Santamaría en las diferencias existentes entre ambas formaciones a la hora de relacionarse con las instituciones, muy cuestionables, ya que el Grupo de Zaragoza sólo expuso fuera de Zaragoza sin el respaldo estatal en octubre de 1967,<sup>213</sup> cuando la existencia fáctica del grupo era bastante dudosa ante la carencia de actividades desde el año anterior.

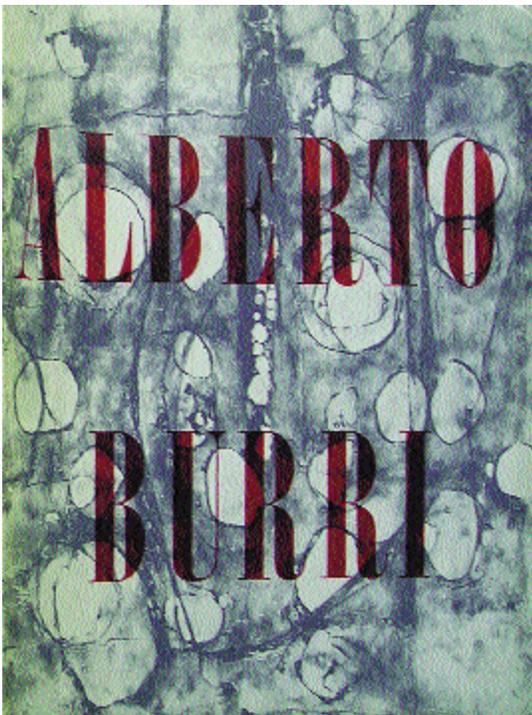
De hecho, si en lo formal la estética expresivo-constructiva ya fue establecida por Santiago Lagunas y sus dos compañeros de Pórtico, tal y como ya hemos advertido, en lo material Juan José Vera rompió en 1951 con las fronteras impuestas por el óleo de Lagunas –tan sólo superadas parcialmente cuando éste lo mezcló con las ceras ese mismo año a instancias del escultor Honorio García Condoy– mediante la investigación del collage de papeles con motivos decorativos, eso sí, con una subordinación a los valores espaciales pictóricos, ora compositivos, ora constructivos, y con unos resultados que, en este último aspecto, recuerdan a los collages que Alberto Magnelli confeccionó entre 1936 y 1965, cuyos materiales se supeditan a la función propia de la pintura,<sup>214</sup> lo que los diferencia de las formas de collages de la vanguardia histórica, incluso de los papiers-collés cubistas predecesores. Como Vera, Magnelli conseguía en ellos una reconciliación de lo concreto, de lo abstracto y de lo real,<sup>215</sup> sin duda a instancias de su amigo Arp y gracias al *découpage*, como ya experimentó Matisse desde los años 30 y Aguayo en 1947. Cada uno por su parte, Magnelli y Vera lograron unificar la línea y el color y reconciliar el arte con la materia no artística. Sahún también alcanzó estos logros antes de mostrar sus primeras arpilleras, concretamente con una abstracción de 1960 sin titular, en la que desaparece –a pesar de resurgir constantemente en su pintura– el fuerte enrejado o *cloisonné* de los de Pórtico, tan reivindicado por Santamaría<sup>216</sup> por ser el principal reafirmante de la bidimensional de la superficie pictórica. Esta síntesis del color y la línea podría significar un temprano conocimiento de las facultades del collage aprehendidas con las arpilleras de Millares, aunque aún no las hubo investigado físicamente, pues este material le permitió en sus primeras muestras eliminar la línea y establecer directamente campos de color, lo mismo que conseguirá cuando en los años 90 cubra sus superficies con trazos expresivos que constituyen la línea, el color y la superficie simultáneamente.

Aun abstracta, esta última pintura aludida es una de las pocas de Sahún donde podemos encontrar contrastes de sombras. Ahora la luz es completamente *cézanniana*, es decir, distingue las formas como en el primer cubismo de Picasso y Braque. La unión del color y la línea se hace efectiva cuando nos detenemos en la fuerte pasta pictórica y la potente factura matérica que gobierna de manera informal la superficie de esta temprana abstracción. Y no sólo eso, las formas aparecen tras un esfumado que cubre toda la superficie y remite a la perspectiva aérea renacentista como si de una reproducción naturalista se tratase, y todo ello sobre las estructuras constructivas de Pórtico. Esto supone de entrada una actuación en profundidad y superposición, que adelanta la producción de arpilleras y ensamblajes de objetos por asentarse sobre una estructura desarrollada sobre la bidimensional de la superficie pictórica a reivindicar, la gran aportación de Daniel Sahún por trabajar de este modo incluso antes de su primer contacto con Vera y Santamaría. Antes de abra-

zar los nuevos materiales, Sahún ya había logrado conquistar en pintura y desde el formalismo de los de Pórtico, la superposición propia del ensamblaje, la misma que le permite aglutinar dos niveles en una misma obra: uno pictórico y artístico y otro constructivo y objetual. Ambos van a entrar en colisión a lo largo de toda su carrera hasta que no consiga la reconciliación definitiva en la última década del siglo xx, proceso iniciado con un juego de veladuras que rompe la continuidad de aquél primer esfumado citado, con el fin de contraponer la claridad a lo difuso, la transparencia a la opacidad. Pero no adelantemos acontecimientos. Lo que sí podemos avanzar con total seguridad es que sus primeras arpilleras tendrán que diferir radicalmente de las de Millares. Si en *La fragua* (1962) Sahún ha traspasado mínimamente este soporte textil con tres orificios en la parte superior, lo que enfatiza la superficie de un modo más cercano a Burri que a Millares –aun sin conocer la obra del italiano y aun siendo que su concepción pictórica se aleja de la dimensión espacial de éste–, en *Dique seco* y *Meditación* (ambas de 1962) ha intentado perforar la superficie textil con un hierro ardiendo, no encontrando más que opacidad sin posibilidad de alcanzar el reverso del objeto (este límite convierte al fuego en un instrumento técnico más, a modo de pincel o brocha, como en el caso de las maderas quemadas de Santamaría). Lo que para Burri y Millares es transparente y destructible, para Sahún es opacidad. Por esta razón debemos buscar algo más que el mero formalismo para poder entender por ejemplo esta divergencia. Los objetos requeridos en tanto que materias conllevan una serie de connotaciones en el proceso creativo; pero ya sabemos cómo el Grupo Zaragoza, y dentro de él Daniel Sahún, responde con sus construcciones a las posibilidades abiertas por los nuevos materiales y la abstracción, desarrolladas hasta entonces en España bajo el signo predominante de un informalismo que ellos interpretaron alejado de la realidad.

Si con la vanguardia artística la balanza se vence hacia la autonomía exterior y con la posterior ausencia de la forma se establece un equilibrio violento entre objetividad y subjetividad, el punto intermedio que representa el Grupo Zaragoza se

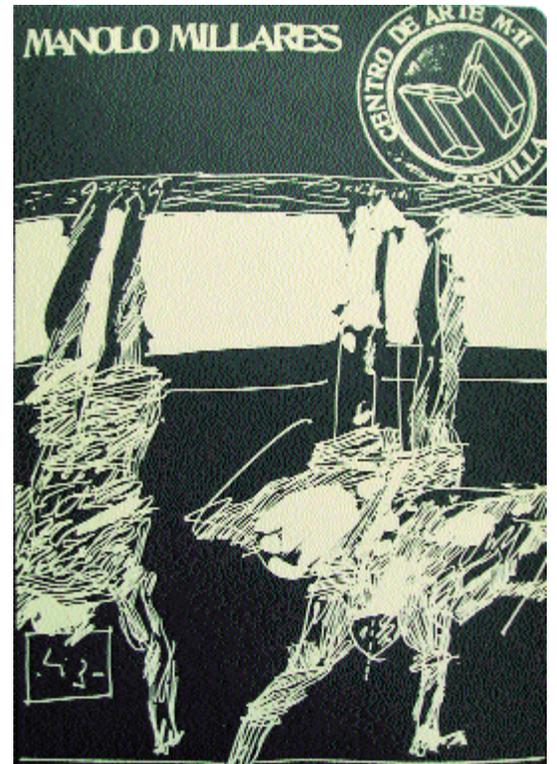
inicia con un triunfo definitivo de la espiritualidad del artista, al someter la materia a su aspecto meramente formal y a su libre manipulación plástica, siendo que inmediatamente después se inicia un proceso sin vuelta atrás de recuperación de la actividad nominativa del arte, sólo una vez que las instituciones artísticas y culturales han desarrollado la capacidad necesaria para poder albergar sus resultados artísticos diluidos en la realidad no artística. Sólo así se garantiza el triunfo del Arte en tanto que intermedio de la realidad exterior. En cambio, las infraestructuras españolas, aún no desarrolladas en la década de 1960 (aún menos en Zaragoza), a diferencia de los países más desarrollados propiciarán indirectamente este singular estado intermedio, en el caso de Zaragoza entre el formalismo de Pórtico y los nuevos realismos europeos y anglosajones, y en otras formaciones e individualidades españolas entre el informalismo y estas nuevas tendencias. Así se compagina el interés del Grupo Zaragoza por lo real por un lado, y por otro por la política artística y cultural en materia de educación, democratización de las técnicas plásticas, museística, exhibiciones, concursos institucionales, etc., es decir, por todo aquello negado por la vanguardia histórica en su empeño por hacer desaparecer el arte en la vida y no, como ahora, de comprimir fragmentos de la realidad procedentes de la cotidianidad del público en la obra, tal y como manifiestan los collages y ensamblajes del Grupo Zaragoza por ejemplo, pues su caso



Cubierta del catálogo *Alberto Burri*, The Museum of Fines Arts, Houston, Texas, 1962.

no es único en España. Formaciones como el Ciclo de Arte de Hoy, de Barcelona, de donde proceden Teo Asensio y Oteló Chueca, también se ubican en este último estadio intermedio, definido entre la afirmación física y espiritual del Arte que reniega del «bautismo del objeto», y su ingreso en las instituciones una vez rescatadas sus ambiciones nominales. Si a partir de 1960 las relaciones entre artistas e instituciones se establecían dialécticamente, los miembros de estas formaciones españolas intermedias sólo se enfrentaron con el centralismo cultural del franquismo, pero no aún con las nuevas formas privadas de reificación artística en el mercado. Por esta razón, por ejemplo, quedó Ricardo Santamaría impactado y defraudado cuando descubrió las limitadas oportunidades que en realidad ofrecían las modernas galerías de arte en París, retornando para exponer en 1973 al ámbito público, en concreto, al de su ciudad natal.

La reafirmación de la presencia física de la obra de arte se produjo entre las décadas de 1940 y 1950 mediante la aplicación sucesiva de la materia. Este fenómeno histórico establece la diferencia general entre esta época y la vanguardia histórica: lo que antes era yuxtaposición en la imagen ahora es superposición en el objeto artístico, esto es, el salto del montaje del collage y de los medios de reproducción mecánica al ensamblaje y el Arte. La singularidad del Grupo Zaragoza estriba en haber partido de la construcción formal de la abstracción de Pórtico, la cual reafirmó el arte sin necesidad de recurrir a la abstracción total, en parte por haber desechado las posibilidades de los materiales no pictóricos. Al haber sido confrontada con el informalismo de El Paso, en el momento de actuar en profundidad no pueden más que superponer planos bidimensionales, lo que dará lugar a las esculturas de Vera y Santamaría —en las que siempre prevalece la frontalidad pictórica sea cual sea el punto de vista que adoptemos—, y el dilema que ha conducido hasta el día de hoy la evolución de Sahún. Sin haberse planteado la tercera dimensión escultórica, este último siente la necesidad de sintetizar los distintos planos bidimensionales yuxtapuestos en sus primeras composiciones, en principio el de la construcción de los enrejados base y el del gesto, definido tanto por la pintura propiamente dicha como por los objetos ensamblados porque, en un principio, en la producción de los miembros de la Escuela de Zaragoza, tanto la pictórica como la escultórica, no hubo un trabajo en relieve y en profundidad real, sino una proyección en tres dimensiones de la bidimensionalidad de Pórtico, lo que en Sahún se traduce en una lucha constante por reducir los objetos y la materia con volumen a la planitud perfecta de la pintura, con el fin de legar la profundidad a la ficción pictórica a diferencia de las composiciones en tres dimensiones de Vera y Santamaría.



Sin embargo, hay que advertir que tampoco la abstracción zaragozana explica por sí sola la primera producción de Sahún. Una vez definida en su época la Escuela de Zaragoza frente al informalismo, es hora de ubicar con este mismo método a Sahún en el grupo del que formó parte, y analizar su personal adopción del formalismo de Pórtico. Algo más que la posibilidad material quedó cuando contempló aquellas tres tempranas arpilleras de Millares en enero de 1951. Es más, la entrada de estos textiles en su personal construcción expresiva de la pintura establece las constantes de su evolución; se produce una inversión de lo aparentemente dado. Tal y como hemos observado en su cuadro abstracto de 1960 antes analizado, las arpilleras en Millares y, sobre todo, las superposiciones lumínicas de la mallas metálicas de Rivera a modo de planos bidi-

mensionales en una proyección tridimensional,<sup>217</sup> dejan entrar en la producción de Sahún una serie de valores tradicionales de la pintura superpuestos a la abstracción,<sup>218</sup> mientras que las estructuras enrejadas de Lagunas, Aguayo y Laguardia –como las cubistas– enfatizan la bidimensionalidad del soporte por ser trabajadas en extensión y no en profundidad,<sup>219</sup> es decir, subrayan la opacidad de la superficie a trabajar. De tal manera que esta inversión se transforma en una interacción dialéctica que define su constante lucha estética personal, la cual puede ser expresada de la siguiente manera:

Materiales legados en Sahún

Dialéctica en la pintura de Sahún

Millares: materiales extra–pictóricos (volumen)

estructuras opacas

Primera Escuela de Zaragoza: pintura (bidimensional)

valores pictóricos espaciales y clásicos

Estos dos niveles son ofrecidos por Sahún por superposición, en un primer momento presentando los objetos encima de las estructuras bidimensionales y constructivas de los lienzos o de las arpilleras recortadas, lo que justifica las capas de óleo aplicadas sobre los fondos de arpilleras y sobre algunos objetos encontrados, según la lógica constructiva de Pórtico y contraria a la gestualidad –a veces automática– de Millares. Cuando Sahún aumente desde 1963 la tensión entre ambos niveles invirtiéndolos,<sup>220</sup> es decir, suspendiendo objetos opacos sobre fondos azules infinitos, conseguirá sustituir el espacio pictórico real de Rivera y Millares por una resolución espacial pictóricamente ficticia que debe ser estudiada con detenimiento para desvelar sus peculiaridades. La interacción entre ficción pictórica y opacidad material se resuelve de la siguiente manera: si recurrimos a la representación de un cubo transparente mediante trazado según las convenciones generalizadas por la experiencia del espectador,<sup>221</sup> sólo podrá darse de manera efectiva si abstraemos la textura del soporte. Si en cambio la enfatizamos, lo que veremos son dos cuadrados idénticos superpuestos por transparencia y colocados uno respecto al otro diagonalmente, dirección reproducida por cuatro rectas que unen los vértices de las dos figuras.<sup>222</sup> La cuestión radica en encontrar una verdadera y nueva profundidad que satisfaga el extrañamiento de los materiales reales, tal y como se refirió Picasso a su propia obra: «Todo esto es mi lucha por romper con el aspecto bidimensional».<sup>223</sup> Sahún transporta a la pintura esta inquietud por la condición opaca y objetual del soporte, pues hasta muy recientemente ha utilizado colores vivos y primarios generativos para finalizar con tonalidades más oscuras,<sup>224</sup> originadas por mayores mezclas cromáticas que subrayan la objetividad, mientras que los primarios generativos tienden a producir efectos más pictóricos. Frente a las constantes alusiones críticas sobre una pintura angustiada, éste ha constituido el procedimiento cromático consistente en solidificar el gesto creativo de Sahún en buena parte de su trayectoria artística, paralelo a los objetos ensamblados sobre arpilleras y superficies pictóricas, que ha encontrado, que le han pertenecido en su función –por ejemplo, antiguas prendas–, o que remiten al propio proceso creativo como tijeras, espátulas, la mano de Azaila (1964) o los hierros que ha utilizado calentados con soplete para perforar las arpilleras, y que en Motivo musical (1961) conforman la figura de solfeo. Tanto los objetos como la pintura de Sahún proyectan su propia presencia sobre el soporte a trabajar.

Mientras los materiales de Millares y Rivera desean liberarse de la bidimensionalidad del soporte para definir la actividad revitalizadora con la que el artista incide sobre sus condiciones inertes, Sahún intenta casi literalmente «aplastar» los objetos que encuentra para ajustarlos a la ficción pictórica como acto definitorio de su presencia como artista.<sup>225</sup> Si los de El Paso establecen la tensión entre bidimensionalidad y volumen en dirección de este último, Sahún la invierte para dirigirla hacia el aplanado del soporte y así intentar reabrir en él la ficción propia de la pintura. Cuando el volumen se libera bruscamente de la planicie, debemos interpretar un mayor triunfo de los objetos frente a la actividad artística, tal y como ocurre en las arpilleras de 1963 desde El buque fantasma. Homenaje a Wagner. Tanto es así que en 1964, ago-

biado de la opacidad de los soportes, desarrolló a gran escala el azul en una serie de lienzos<sup>226</sup> infinitos,<sup>227</sup> dando como resultado a posteriori genuinos y primitivos trazos remi-  
 tentes a los primeros impulsos de toda figu-  
 ración, al tiempo que fue reduciendo su acti-  
 vidad objetual y abriendo los espacios sobre  
 los que ensamblaba desechos encontrados  
 a la ficción espacial. Pero para poder seguir  
 con nuestra argumentación, antes debemos  
 analizar cómo llegan estos desechos a sus  
 manos, y de ahí a los marcos de los lienzos  
 y arpilleras, es decir, desde su condición  
 impermeable al conocimiento del individuo  
 hasta su suspensión en la actividad pictórica  
 humana y su definitiva aprehensión median-  
 te la posesión artística. Los soportes mismos  
 se prestan como objetos a esta trayectoria  
 que define la actividad artística, pues Juan  
 José Vera antepone a cualquier posible  
 influencia artística los requerimientos mate-  
 riales del pintor en los duros años 50, dentro  
 del contexto de la prolongada posguerra. Ya  
 no sólo por el alto coste, sino también por la  
 carencia, lo que condujo a buscar alternati-  
 vas como maderas, cartones o las arpilleras  
 que Vera utilizó sin recortar desde la década  
 de 1940 para montar sus bastidores. Al fin y  
 al cabo, las paredes de los salones de artis-  
 tas aragoneses celebrados en La Lonja de  
 Zaragoza, en cuyo marco se presentaron las  
 primeras pinturas abstractas en 1949, iban forradas con neutras arpilleras a la altura donde se colgaban los cuadros con  
 el fin de distinguir sus distribuciones.<sup>228</sup> Según Vera, ellas mismas incitan a ser recortadas y reconstruidas tal y como ha  
 procedido en los últimos años,<sup>229</sup> argumento que coincide por ejemplo con María Pilar Burges, otra artista polifacética que  
 ha conocido el collage y las arpilleras desde la década de 1950 en Zaragoza, y a nivel internacional con Karel Appel y  
 los artistas holandeses del Grupo Experimental de Holanda y de la revista Reflex, destinados a formar en 1948 parte del  
 internacional movimiento experimental CoBrA. Éstos emplearon todo tipo de materiales y soportes para pintar, realizan-  
 do collages y esculturas de madera y aluminio cubiertos de color,<sup>230</sup> lo que estimuló el concepto expresivo de la pintura  
 de los miembros de este grupo, como encuentro y apropiación de la materia desde 1948. Por el contrario, Daniel Sahún  
 niega que este hecho explique su caso e insiste en la visualización de las tres arpilleras de Millares en 1958,<sup>231</sup> a pesar  
 de que siempre las ha considerado muy distintas a las suyas. Lo que sí es cierto es que el sentido de espacialidad ficti-  
 cia de la pintura de Daniel Sahún no la encontramos en el expresionismo constructivo de Juan José Vera y Ricardo San-



Sin título, óleo sobre arpillera de Daniel Sahún, 1962, retocada con objetos ensamblados por J. J. Vera en 1986, 100 x 81 cm

tamaría y, sin embargo, esta dialéctica estética sí late en la obra de Sahún como primera base adquirida con Lagunas en 1955, lo que crea una tensión irrevocable.<sup>232</sup> Sahún concentra sus investigaciones en la confrontación entre realidad directa y ficción pictórica, le interesa únicamente la naturaleza del color y de la luz, y el cómo explotar al máximo sus facultades intrínsecas. Por esta razón no le interesaron las posibles comunicaciones entre pintura y escultura, no se adentró en la aventura escultórica iniciada por Juan José Vera a partir de la pintura expresivo-constructiva de Pórtico con su Hombre-robot (1962) –su primera escultura monumental–, tras una serie de piezas de pequeño tamaño (1960-1961) y de obras objetuales policromadas, enriquecidas matéricamente y que Vera siempre ha considerado fruto de actividades lúdicas. Estos experimentos en tres dimensiones fueron inmediatamente seguidos por Ricardo Santamaría en 1962 con su escultura Homenaje a Leonardo, construida con piezas de madera ensambladas bajo la influencia de Julio González, cuyo conocimiento pudo ampliar una vez instalado en París en 1966.<sup>233</sup> Antes de conocer a éstos dos artistas de Zaragoza, la obra de Sahún ya difería en su concepto pictórico. Era lejana a sus formalismos, mediante los cuales Vera y Santamaría derivaron desde la introducción sobre los soportes bidimensionales hasta la escultura constructiva<sup>234</sup> con desechos y materiales pobres, según el modo establecido por Greenberg desde el collage cubista,<sup>235</sup> lo que no implica que la producción de Sahún sea más limitada sino todo lo contrario. Conforme fue ampliando su pictoricismo frente a lo escultórico, reafirmó su singularidad frente a sus compañeros de grupo, a pesar de partir los tres de la estética de Pórtico. A estas divergencias asentadas antes de la fundación oficial del grupo, se añadieron luego las de Julia Dorado, Teo Asensio y Oteló Chueca.

Debe haber algo más en la obra de Sahún –extensible sin embargo a Vera y Santamaría– que el mero formalismo greenbergiano capaz de explicar sosegadamente la conquista de la tercera dimensión en Vera desde sus collages de 1951, sus relieves en madera de 1959,<sup>236</sup> sus objetos lúdicos (1960-1961),<sup>237</sup> sus primeras esculturas de reducidas dimensiones (doce entre 1961 y 1962), y su primera escultura monumental (el desaparecido Hombre robot, 1962<sup>238</sup>).<sup>239</sup> Por el contrario, Sahún prefiere detenerse en la confrontación entre la ficción bidimensional de la pintura y los objetos reales, propia del momento más tenso de la evolución plástica contemporánea, el mismo que dio lugar a la dirección constructiva originada según Greenberg por los papiers-collés de Braque y Picasso, donde el contraste lumínico de la pintura cubista, dissociado de las figuras, pasó a constituir el sombreado de las formas concretas.<sup>240</sup> No sólo se desvelaron así valores tridimensionales, sino también arquitectónicos,<sup>241</sup> tal y como afirma Santamaría.<sup>242</sup> Al fin y al cabo, debemos recordar que Sahún, antes de conocer a Lagunas, contempló en 1952 las obras de Picasso anteriores al cubismo en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y pudo valorar su obra cubista, incluidos sus papiers-collés, en su primer viaje a París de 1958. Como en el caso de Vera, la influencia de Picasso antecede a la de Pórtico,<sup>243</sup> y gracias a ella Sahún salva a su manera la dualidad entre color y forma permanente en Pórtico, como podemos observar en alguna de sus abstracciones de 1962, cuyo enrejado tiende a superponerse al color y no ofrecerse tan sólo en la extensión de la superficie bidimensional como los de Pórtico. Aunque llegue a superar el enrejado, en principio a sintetizarlo o posteriormente a disolverlo en los colores, mantiene la disparidad de los colores primarios contraria a la armonía impresionista de los complementarios, a pesar de que sus veladuras, atmósferas y azules hagan de sus obras sospechas de la efimeridad atmosférica espacial propia de los impresionistas, la misma que encontramos sintetizada con la abstracción en Manuel Rivera y en los aragoneses asentados fuera de la región José Luis Balagueró y Salvador Victoria, por ejemplo.

Sahún nunca ha respetado la complementariedad de los colores. Tampoco sus compañeros de la Escuela de Zaragoza, porque este uso cromático por yuxtaposición es un resquicio de los enrejados planos y constructivos de Pórtico, dado que la fusión de todos ellos nos daría teórica y lumínicamente el blanco, y de facto el gris. Esta certeza condujo a Léger tempranamente a introducir la construcción en sus pinturas,<sup>244</sup> razón por la que debemos pensar que estamos ante un rasgo de la vanguardia histórica que se ha mantenido en Pórtico y luego en el Grupo Zaragoza.

Los colores de Sahún, según este primigenio principio constructivo cromático, están libres de las relaciones entre luz y sombra, tanto cuando existe la dualidad color y líneas, como cuando su producción la pierde, en principio instigada por los propios resultados de las arpilleras recortadas y recompuestas. Los colores sólo construyen la superficie a pesar de que los emplea de una manera mucho más gestual que Vera y Santamaría, sobre todo a partir de la década de 1980, mientras que las sombras, relieves y volúmenes acontecen con materiales reales en obras de 1963 y 1964 como *Corrida*, *El buque fantasma*, *Detritus II*, *Tiempos miserables* o *Azaila*.

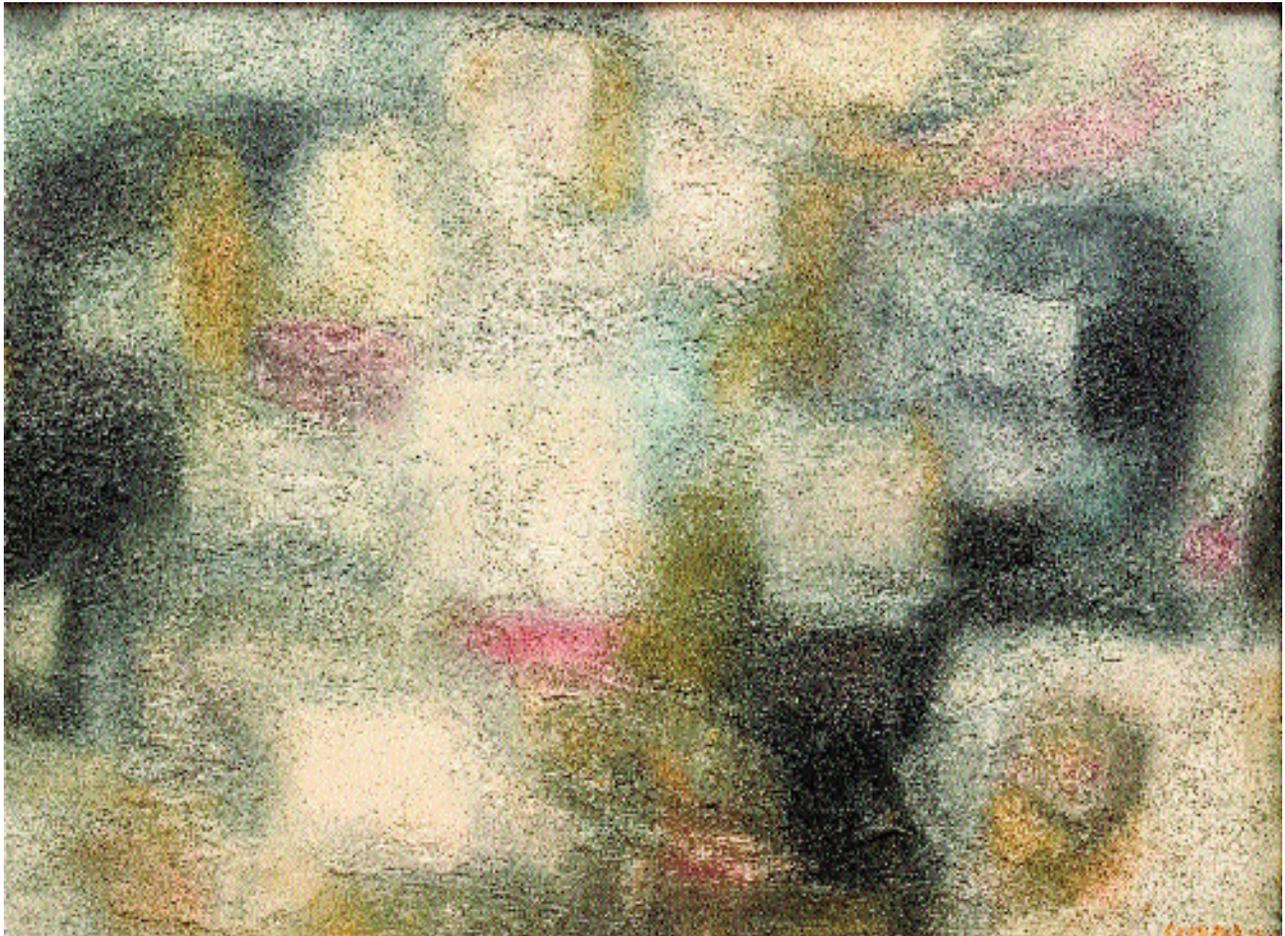
Todos estos argumentos nos remiten aparentemente a la psicología de la percepción que afecta al nivel formalista del arte, más allá de Greenberg y en consonancia con las interpretaciones estéticas de Santamaría acerca del arte defendido por el Grupo Zaragoza. Sin embargo, este formalismo siempre debe ser comunicado con un materialismo necesario basado en la objetividad, esto es, en la arbitrariedad con que las cosas se nos presentan por ser el azar el único sustento seguro con el que contamos. Esta relación entre materialismo y formalismo deber resolverse dialécticamente, dado que al fin y al cabo Ricardo L. Santamaría asegura que el método del grupo fue el materialismo dialéctico<sup>245</sup> que, si no es explícito en sus compañeros, sí coincide con sus talentos pragmáticos, lo que entra en contradicción con el subjetivismo formalista de la psicología de la percepción y del formalismo de un Gombrich, por ejemplo, el cual tiene su primer precedente en la *Crítica del juicio* de Kant,<sup>246</sup> base primera de la separación de las formas reproducidas en el Arte y la realidad, y a la que debemos oponer el objetivismo de Hegel, el iniciador de la tradición fenomenológica y objetiva a la que pertenecieron Marx y Engels. Está claro que la subordinación de los motivos (posteriormente de los objetos) a los marcos de la obra artística, es la sumisión a las formas originadas en la voluntad del artista, tal y como sus maestros históricos y los de Pórtico les mostraron, y a pesar de que Vera y Santamaría buscaron la interacción con el espacio real mediante la escultura, uno pragmáticamente y el otro teóricamente.<sup>247</sup>

Conocida es la comprensión de los motivos a las formas geométricas puras en Cézanne;<sup>248</sup> por esta razón la idea antecede siempre al cuadro para el cézanniano Georges Braque –teniendo en cuenta que «el pintor piensa en formas y en colores»–, lo que exige olvidar las cosas para atender «sólo a las relaciones», aquéllas establecidas por la poesía que revitaliza.<sup>249</sup> Siguiendo estos preceptos, el kantiano y animador del cubismo Daniel-Henry Kahnweiler nos habla acerca de la pintura cubista de la confluencia entre representación de las formas aparentes de la realidad, y su sometimiento a la construcción del cuadro.<sup>250</sup> Incluso para el no tan cézanniano Picasso, para quien la imaginación es más importante que la construcción de la superficie del cuadro, el artista debe dar la máxima plasticidad a los objetos que ve en su representación.<sup>251</sup> Paul Klee entiende esta fusión desde el infantilismo del dibujo que intenta unir la idea del objeto con la línea<sup>252</sup> y, aun en nombre de un universalismo que ellos creen objetivo y único, tanto Torres García<sup>253</sup> como Bazaine<sup>254</sup> reclaman esa misma subordinación de lo real a lo pictórico, a pesar de que en ocasiones el primero preserva los objetos y el segundo no.

Por ello nos remitimos a los argumentos de la primera historiadora de los materiales del arte del siglo xx, Florence de Mèredieu. Evidentemente, su trabajo *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* se inscribe en un marco fenomenológico que tiene su origen en la estética de Hegel,<sup>255</sup> al tiempo que encuentra en Kant el máximo oponente al mate-



Alberto Magnelli, sin título, 1942, collage.



Sin título, óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm

rialismo al establecer el dibujo como el principal elemento de las Bellas Artes.<sup>256</sup> Sin embargo, este rescate –tal y como advierte su autora– no significa centrarse únicamente en la materia, que no constituye más que uno de los dos polos del conflicto que tiene lugar en la obra, sino en sus interacciones con la forma. La historia que Mèredieu escribe no es exclusiva como sí lo han sido las restantes formalistas, sino dialéctica.

En principio y en relación al material predilecto de Daniel Sahún, Florence de Mèredieu nos descubre las propiedades formales del textil en tanto que material recuperado. Éste permite las transformaciones artísticas más elementales, en principio sus cualidades para ser plegado, lo que ofrece una serie de efectos deseados en algunos de los relieves de Antoine Pevsner, Piero Manzoni, Zoltan Kemeny, Karel Appel, Enrico Baj, Rauschenberg, etc., además de los ya conocidos por nosotros Burri y Millares. El textil determina una serie de tramas susceptibles de ser comparadas con las empleadas por el dibujo manual para definir los objetos respecto a los fondos, y para obtener volumen según su grado de proximidad. En cambio, por regular estas distancias, su producción industrializada elimina cualquier posibilidad de volumen que no consista en el plegado directo. Es así que el dibujo es reproducible por grabado o fotograbado mientras que, frente a él, el textil enfatiza la singularidad de la obra de arte en tanto que objeto físico. Por esta razón fue tan reivindicado tras la II Guerra Mundial: subraya la efimeridad y la existencia del objeto artístico, producto de la manipulación gestual –y por tanto temporal– de un sujeto solidificado en el resultado. Esto explica por qué Sahún, como Burri y Millares, esco-

ge la textura basta de arpilleras y sacos recuperados. Por otra parte, las tramas textiles construyen la superficie del cuadro en tanto que basan su factura en la alternancia de lo liso y lo estriado,<sup>257</sup> perfecto para suplir la construcción de los cloisonnés de las bases pictóricas de Pórtico. De este modo, Sahún comienza escogiendo las tramas planas para diferenciarlas con capas de color, y sobre ellas intercede con un siguiente plano superpuesto, el de los objetos encontrados y ensamblados, sustitutos de los trazos gestuales. En el material ya está implícita la construcción y, sin embargo, este primer nivel textil contiene –en tanto que preexistente y encontrado, como muestran las letras que parecen surgir de los fondos en las últimas telas de sacos que Daniel Sahún confecciona desde 2006– aspectos que escapan al mero formalismo, incluso a aquél intrínseco al material previamente elaborado. Sahún y Burri encuentran las arpilleras fragmentadas, destruidas y descontextualizadas como productos del mercado, y la verdadera labor del collagista, frente a la descontextualización y extrañamiento tantas veces aludidos erróneamente –pues éstos vienen dados de antemano–, consiste en reconstruir la superficie plana mediante los cosidos, encolados y gestos que quedan plasmados en el resultado pictórico,<sup>258</sup> aunque luego puedan disimularse más o menos con capas de pintura, por ejemplo. Aquí el material ya se nos aparece como un objeto encontrado, como desechos de actividades desconocidas y por tanto opacas. Esto nos obliga a rastrear el modo de obtención de los materiales de Daniel Sahún, y ya no sólo de las arpilleras, sino también de los desechos que ensambla sobre ellas en sus primeras muestras.

Cuando en octubre de 1962 Juan José Vera y Ricardo Santamaría decidieron visitar a Daniel Sahún,<sup>259</sup> impresionados por una de sus arpilleras expuestas ese mismo mes en la Exposición de Arte

Zaragozano Actual, pudieron comprobar cómo los restos de la misma empresa de electricidad donde trabajaba, ubicada junto al río Huerva al igual que su domicilio, llegaban guiados por la corriente prácticamente a su mismo taller, situado en una planta baja de su casa y a la altura de la orilla. Daniel Sahún siempre dividió, como Lagunas y los de Pórtico, su actividad artística de su profesión como delineante encargado en la empresa de electricidad, alcanzando el mayor des-



Sin título, 1963, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 100 x 90 cm



Huida añoranza, 2001, collage y óleo sobre lienzo, 65 x 84 cm

arrollo de su pintura una vez jubilado en 1993, momento en que recupera el collage, aunque ahora integrado armónicamente con la pintura una vez entendida como un acto de posesión. Esta misma separación tajante entre las dos facetas de su vida,<sup>260</sup> la hemos podido valorar antes en el diseño de carteles de los miembros de Pórtico, y se mantiene en Juan José Vera, también delineante, pero no en Ricardo Santamaría quien, al menos desde 1966, optó en Francia por convertirse en un profesional del arte. Sin embargo, con Sahún se establece un puente inesperado entre el trabajo alienante y la dedicación plástica gracias a la corriente del río Huerva: los desechos obtenidos de la producción de electricidad, por lo que el acto artístico deberá intentar reconstruir su procedencia opaca por ser desconocida, la actividad que los ha originado, la simultaneidad de la electricidad a cuyo campo industrial han pertenecido.<sup>261</sup> Esta confrontación de la libre gratuitad de las formas artísticas, aparentemente inútiles y banales, con el falso y tautológico funcionalismo de la producción laboral, ofrecida por Sahún con su propia experiencia y al margen de cualquier teoría, constituye su gran aportación a la crítica de las contradictorias condiciones de vida que ofrece una sociedad basada únicamente en el cumplimiento diario de un trabajo extraño, para consumir seguidamente los productos fabricados aunque también ajenos. Se trata de la misma lucha contra la alienación que sostuvo incansablemente la vanguardia histórica; pero ahora Sahún la lleva a cabo con medios meramente pictóricos, sin cuestionar el papel mediador del Arte, lo que le conducirá a una constante búsqueda de un modelo artístico de penetración alternativo a la fe, la razón y el empirismo, tradicionalmente entendidos como superiores.

Tras este hecho laten dos fenómenos esenciales que nos ofrecen la clave histórica en esta utilización material: la opacidad del objeto industrial dentro del mercado generalizado, y la electricidad como energía que permitió el despegue de la Segunda Revolución Industrial desde la década de 1880, y cuya simultaneidad fue modelo para el cubismo y las vanguardias históricas,<sup>262</sup> desde la velocidad del futurismo hasta el encuentro fortuito del surrealismo,<sup>263</sup> así como para Sahún es el origen de las cosas y su destino, la síntesis simultánea de la superficie construida del soporte y el nivel de los objetos ensamblados,<sup>264</sup> los cuales encuentran de este modo un nuevo contexto donde ser comprendidos, sólo que ahora éste será artístico<sup>265</sup> frente a la disolución vanguardista de la estética. En cuanto a la primera condición histórica citada, el objeto adquiere una opacidad que encubre la actividad humana que la ha producido y que la ha consumido. El extrañamiento del objeto abarca desde su propia producción –en la que la mano de obra recibe un sueldo que no se corresponde con el valor real de lo que produce– hasta su adquisición en el mercado, donde al valor de uso se le añade el valor de cambio que actúa como una máscara, una abstracción arbitraria en último término que cubre la verdadera realidad del objeto, casi de modo pictórico, comenzando por el hecho de que el paso de un valor a otro significa el tránsito de la cualidad a la cantidad,<sup>266</sup> de lo que se desprende la capacidad del objeto manufacturado desde el momento que pierde su referente de uso, de contener oculta una cantidad determinada de trabajo invertido por horas, a lo que se suman los materiales inéditos para la población consumista y la intervención de la máquina en su fabricación.<sup>267</sup>

El componente social del objeto o solidificación de un proceso humano de fabricación, es el medio por el que éste entra en una red universal de valores de cambio que lo encubren bajo la mercancía informe, enigmática y por tanto fetichista. De este modo, el objeto se cierra en sí mismo para percibirse ya no social sino naturalmente, por lo que el orden social se presenta también como natural<sup>268</sup> para hacer nacer la ideología. Y al revés, el sujeto puede comenzar a descifrarlo como si de un jeroglífico se tratase, reconstruir a ciegas el proceso de trabajo que queda tras él.<sup>269</sup> Esta superposición de valores resulta paralela a las cadenas sintagmáticas del lenguaje que toman al signo por arbitrario –tal y como sostuvo el propio Ferdinand de Saussure–, sin mantener relación alguna con la identidad. Objetivando el significante, según por ejemplo la «semiótica de la producción» de Julia Kristeva, desvelamos sus relaciones ideológicas, así como cabría sentir la necesidad de reconstruir el proceso de producción de la mercancía una vez conscientes de su condición opaca.

Antes, la producción capitalista se nos presenta natural y hasta demiúrgica.<sup>270</sup> Éste es el primer estadio del objeto en el momento en que Sahún lo encuentra y, al reducirlo a sus valores formales y despojarlo de sus anteriores funciones y contenidos, nuestro artista lo recupera de la red ideológica en el que se encuentra inmerso. En principio no importa que lo encontrado sea un componente mecánico de producción en serie o la arena de un arroyo, dado que en su obra ambos se prestan por igual a la manipulación formal.

Para la historiadora Françoise Monnin, la Revolución Industrial es al menos un agente esencial en la génesis del collage y del arte contemporáneo en general.<sup>271</sup> Pero lo que resulta más curioso es que tanto Florence de Mèredieu<sup>272</sup> como Pierre Daix,<sup>273</sup>

Lewis Mumford<sup>274</sup> y Octavio Paz,<sup>275</sup> por ejemplo, ven en la industria por un lado, y en el descubrimiento de las artes primitivas por otro, los dos detonantes necesarios en el despegue de la revolución artística del siglo xx. Los objetos exóticos que proceden de las colonias del imperialismo industrial aparecen revestidos de un aura extraña y se insertan en el mercado como un producto de consumo más.<sup>276</sup> Pero no se trata solamente de un paralelismo, sino que existe un punto de convergencia revelador: a pesar de los adelantos científicos y técnicos de la sociedad, los objetos vuelven a ser tan extraños al individuo como lo fueron los objetos naturales para el hombre primitivo.<sup>277</sup> La manera de reaccionar ante ellos es el bricolage de Lévi-Strauss, esto es, la lógica taxonómica del pensamiento mítico que parte de lo concreto para desviarlo hacia una función nueva: «... hay algo paradójico en la idea de una lógica cuyos términos consisten en sobras y pedazos, vestigios de procesos psicológicos o históricos y, en cuanto tales, desprovistos de necesidad».<sup>278</sup>

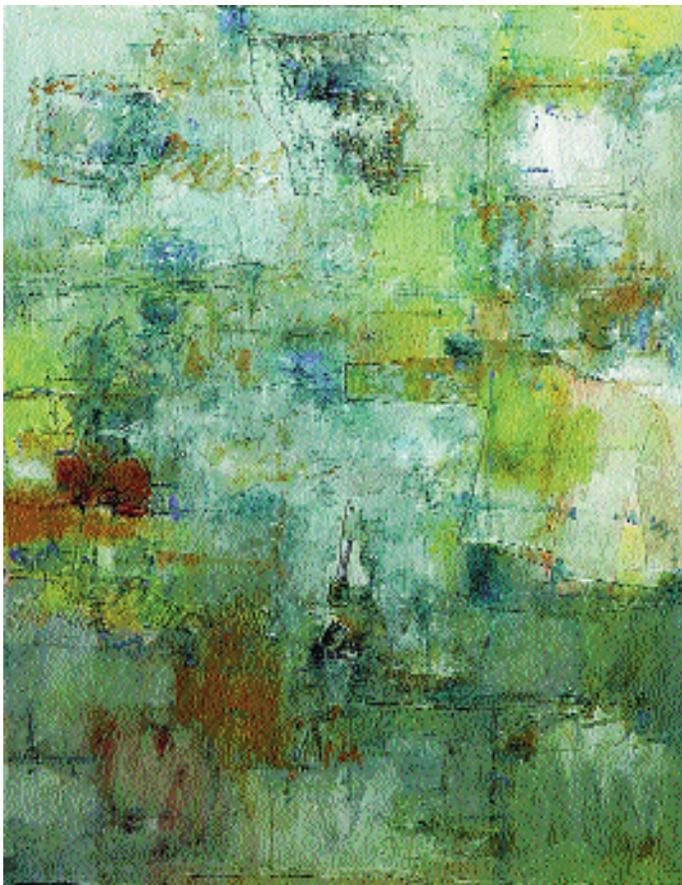
La historia es la sustitución paulatina de la alienación natural por la alienación social<sup>279</sup> y, si como resultado de ello las mercancías se presentan hoy naturales, los cuadros muestran de manera ficticia una realidad imitada.<sup>280</sup> El espectador, para tomar conciencia de su situación, deberá negar la ficción y aceptar en cierto modo la opacidad de la obra esencial aunque latente, tal y como Sahún reduce los objetos a su apariencia formal para desvelar en ellos nuevos valores. Cabe la posibilidad de una reconciliación entre la alienación fenomenológica hegeliana del sujeto en el objeto, y la de fundamento histórico de Marx, basada en el fetichismo de la mercancía: ésta última reproduce ilusoriamente la primera para sustituirla, el valor de cambio representa al valor de uso al comienzo de su historia bajo los mismos principios miméticos que Aristóteles aplicó a la poética, porque la mercancía está destinada a enmascarar la naturaleza misma.<sup>281</sup> Por esta razón, la ficción de la pintura es la clave de la mercancía y de la organización social. Y es en el seno de esta nueva inaccesibilidad a la realidad donde surge un nuevo artista<sup>282</sup> que deriva a través de la mercancía, ilustrado con la noción ofrecida por Walter Benjamin del nuevo estatus que Baudelaire legó al poeta: «El flâneur es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías (...) La ebriedad a la que se entrega el flâneur es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores».<sup>283</sup> El collage va a convertir –intentando impedir la separación en su sentido amplio– ese estado de extrañamiento absoluto en un nuevo principio de identidad reconciliadora entre el individuo y su entorno transformado por la abstracción económica del mercado. Se podrá achacar a esta hipótesis una falta de consideración hacia los objetos naturales, presentes en muchos procesos creativos desde las vanguardias históricas; pero el extrañamiento se



La Parca, 1994, collage y óleo sobre lienzo, 89, x 116 cm



Sin título, 1993, collage y óleo sobre lienzo, 110 x 130 cm



La desolación de una vida, 1998, collage y óleo sobre lienzo, 146 x 144 cm

extiende por simple hábito perceptivo y confusión entre lo producido y lo preexistente. De la misma manera que el burgués sólo puede ver en los miembros de su propia familia un valor de cambio,<sup>284</sup> el hombre contemporáneo creará que la naturaleza –el río Huerva en el caso de Sahún– le ofrece una mercancía porque en el fondo no podrá distinguirla de la industria, y porque además los lenguajes taxonómicos a los que recurrimos para poder identificar las individualidades naturales y englobarlas en familias y especies, ya nos son tan ajenos como cualquier objeto manufacturado que podamos adquirir en un establecimiento. La inquietud de Sahún acerca de los productos surgidos de la industria se hace evidente en uno de sus óleos figurativos previos a los abstractos y titulado *La salida de la fábrica* (1960), en el que un grupo de obreros es retratado con las naves industriales al fondo. El paralelismo entre los fabricantes y los productos queda establecido, debe existir una conexión, una identificación entre ambos para salvar el estado de alienación o extrañamiento de sí en relación a nuestros propios resultados.

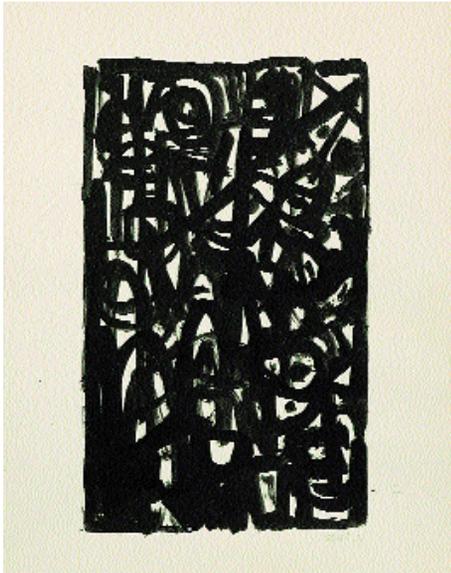
La mercancía, gobernada por lo cuantitativo del valor de cambio que hace depender un objeto de otro por comparación negativa, únicamente puede obtener su singularidad –el aura benjaminiana de la realidad, su identidad– por la exclusividad del encuentro azaroso en los escaparates de los pasajes. Es en ese punto culminante del encuentro único definido por un «jamás» –como especifica Benjamin–, donde fluye la identidad perdida por el extrañamiento, donde surge «un amor no tanto a primera vista como a última vista». La identidad perdida del objeto en su elaboración y uso, por no responder ya a una finalidad auténtica sino artificial –excusa del mercado e interés creado–, es sustituida por los encuentros que van conformando la identidad del sujeto: «en el fondo es esa conciencia del yo la que le presta a la mercancía que callejea».<sup>285</sup> La poesía pasa a ser un medio de conocimiento de la realidad contradictoria, implícita en la estética de Hegel y en la filosofía de Novalis,<sup>286</sup> sólo que ahora precisa como requisito poético de la pérdida del idealismo, como ocurre en la adopción de la dialéctica por parte del materialismo histórico. Nace un concepto nuevo de poesía que no implica la articulación de un lenguaje bajo unas normas encaminadas a alcanzar una mayor belleza, sino una naturaleza contradictoria cuya pri-

mera dialéctica se asienta entre el sujeto y el objeto, haciendo así del autorretrato su tema principal, tal y como hemos valorado en la producción de Daniel Sahún.

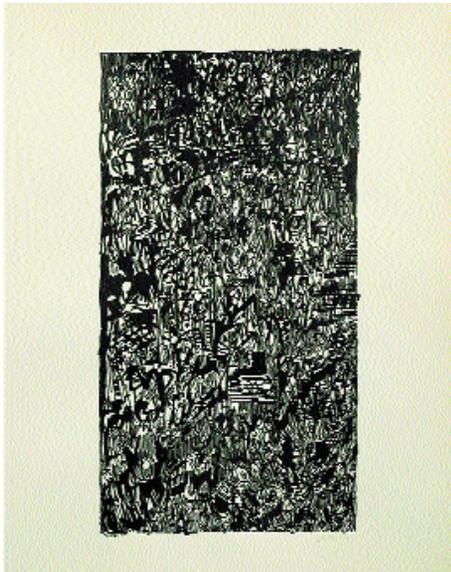
Este es el proceso histórico que cambió el estatus del objeto en el marco de la Revolución Industrial, un objeto definido ahora por su mudez y que tan sólo puede ser elegido y seleccionado para formar parte de una nueva estética frente a la anterior imitación de la realidad, la cual marcó el fin hegeliano del arte –en tanto que liberación del espíritu– para relegarlo a las meras habilidades técnicas. La separación que ejerce un arte imitativo es paralela a aquélla que impone la mercancía sobre los objetos en circulación y, de hecho, ambas alienaciones surgen junto al despegue de la hegemonía burguesa. La reacción del collage a esta situación intentará salvar la fisura introduciendo en las obras de arte objetos que anteriormente no eran considerados artísticos,<sup>287</sup> objetos que pertenecen a la realidad cotidiana y que, por tanto, poseen una mayor identificación social que la pintura aplicada en los talleres. Este proceso de apertura fue definido por Gombrich como un movimiento de concentración desde los márgenes de la cultura (cultura popular) hasta el centro (arte elevado),<sup>288</sup> y ésta es la argumentación latente por la que Ricardo Santamaría, con sus ansias de actualización de sus propuestas artísticas, identificó al Grupo Zaragoza con el nuevo realismo, contando para ello con el respaldo de Alexandre Cirici-Pellicer; ahora bien, con unas peculiaridades formales y una primacía de lo artístico en el contexto de una España de infraestructuras artísticas subdesarrolladas, que lo diferenciaban sustancialmente de los nuevos realistas aglutinados en torno a la figura del crítico Pierre Restany.

No obstante, contextualizando al Grupo Zaragoza en la reactivación industrial de la región iniciada a finales de la década de 1950, causa de un crecimiento no correspondido con las condiciones de vida de los trabajadores y consumidores potenciales,<sup>289</sup> y donde precisamente el sector eléctrico siguió teniendo un papel decisivo como especialización productiva aragonesa,<sup>290</sup> se comprende mejor el propio proceso creativo de las obras de sus miembros, aquél que el espectador está llamado a desentramar; y esto es visible incluso antes de la fundación oficial del grupo y, en el caso de Sahún, antes de conocer a Vera y Santamaría en 1962. La integración en la obra plástica del artista que aquí nos ocupa, de los desechos de la producción industrial y de objetos consumidos, presentados opacos en su encuentro con el artista, nos da a entender que el acto de la pintura es ante todo un gesto de apropiación, tal y como ocurre con los primeros collages abstractos de Julia Dorado de 1963 y 1964, acto entendido como un intento de reconciliación entre el sujeto y el objeto con el claro triunfo del primero. He aquí el humanismo de sus obras, cuya tradición arranca desde la abstracción de los de Pórtico. Sahún, con estos primeros materiales procedentes del sector eléctrico, cuya carga eléctrica deberá ser reactivada de nuevo en su encuentro con un nuevo contexto artístico, emanado del pintor, conlleva dos ámbitos en su materialización: el humanizador por recuperar la simultaneidad de la electricidad que define la vida moderna de la sociedad, y el individual, por tratarse del sector que lo ata a unos deberes profesionales como requisito indispensable de la supervivencia ficticia impuesta como modelo de vida dado, que junto con los desechos de la empresa de electricidad, encontramos otros objetos que le son cercanos, por ejemplo antiguas prendas de vestir que crean a su vez nuevos efectos pictóricos desde el valor material.

Sobre todo es en la obra de Vera que el proceso humanizador se resuelve en una adopción por parte de los materiales de formas antropomórficas, especialmente en su primera escultura. Incluso sus primeros objetos cromados adoptan posiciones fotogénicas propias de lo humano acerca de lo que, teniendo su origen en la construcción de la escultura cubista, contamos como precedentes españoles a Julio González<sup>291</sup> y los maniqués de Ángel Ferrant,<sup>292</sup> aunque esta construcción tridimensional, fruto de la proyección de la extensión estructural de la pintura bidimensional de Pórtico, es combinada por Vera mediante la superposición de las pinturas, de los efectos matéricos de las arenas, del quemado, de las incisiones propias del arte del graffiti, etc., concepción creativa que también se extiende en la escultura de Occidente durante las décadas de 1940 y 1950, en principio como deseo de recuperar las formas arquetípicas más elementales de los valores primitivos<sup>293</sup> y,



Sin título, 1970, tinta sobre papel.



Sin título, 1970, tinta sobre papel.



Sin título, 1970, tinta y yema de huevo sobre papel.

por otro, como signo de humanización de los objetos y desechos de producción industrial, encontrando representantes en algunos de los ensamblajes de Jean Dubuffet, Gaston Chaissac, Jean Fautrier, Zoltan Kemeny, en las esculturas de los miembros del grupo CoBrA<sup>294</sup> Karel Appel, Henry Heerup, Constant, Corneille y Eugène Brands –cuyas construcciones de los años 40 ya recuperan buena parte de la iconografía popular actual–, Erik Thommesen, el norteamericano de ascendencia japonesa Shinkichi Tajiri, Lotti van der Gaag, Serge Vandercam, Reinhoud D’Haese y Robert Jacobsen fundamentalmente. En la obra de todos ellos la intervención del sujeto en la materia es la que genera la deformación de los arquetipos, tanto antropomórficos como animalísticos,<sup>295</sup> lo que en ocasiones constituye un principio constructor fundamental de su entorno a partir de un imaginismo materialista derivado de los estudios iconográficos de Gaston Bachelard,<sup>296</sup> con el fin de desarrollar la máscara como tema fundamental de su actividad plástica, por ser la mejor interacción de la materia y de la imagen, esto es, el sujeto plasmado en el objeto que observa,<sup>297</sup> la metamorfosis de la materia que interacciona lo cósmico con lo humano, lo abstracto con lo figurativo según Atlan.<sup>298</sup> Esto último diferencia a CoBrA sustancialmente del formalismo<sup>299</sup> de los miembros del Grupo Zaragoza, incluido Daniel Sahún, a pesar que en las obras de éste, Santamaría y Vera, el signo queda englobado en el lenguaje universal de Pórtico que prosiguieron en su ampliación, particularmente con nuevos materiales, y en base a las primeras sugerencias de Paul Klee y Joan Miró,<sup>300</sup> dos importantes referentes también para CoBrA. En realidad, las formas antropomórficas de Vera y Santamaría conllevan un impulso primitivo paralelo a los automatismos. En cambio, si la forma es la base constructiva de la estética del Grupo Zaragoza, para los artistas CoBrA es la apariencia impuesta sobre los seres en su manifestación lo que la hace susceptible de ser «anti-expresiva» y por tanto coactiva.<sup>301</sup> Son para ellos contrarias al signo manifestante en tanto que intermediario, mientras que para Pórtico ya fue una de las cualidades constructivas del signo sobre la superficie bidimensional, según las bases universalistas de Torres García. Este último aspecto fue heredado por los del Grupo Zaragoza.<sup>302</sup>

Aunque contemporáneos y sin conocerse,<sup>303</sup> frente a la primacía de la pintura de Pórtico, CoBrA explotó las posibilidades materiales de la expresión, y cuando Vera, Santamaría y Sahún se dispusieron a rescatar los principios constructivos de la primera abstracción zaragozana, algo quedó de su pureza pictórica. Esta diferencia es fundamental a pesar de que también CoBrA atendió seriamente las reflexiones de Bazaine, por compartir con él las mismas aspiraciones universalistas a pesar de que sus caminos sean divergentes, pues los de CoBrA fueron contrarios a la abstracción pura<sup>304</sup> y cultivaron como los de Pórtico, eso sí, una síntesis de la figuración sometida a la expresividad pictórica mediante una resolución signica y expresiva,<sup>305</sup> en CoBrA deformante y en Pórtico constructiva. No hay más que ver el predominio de sus formas: mientras CoBrA alaba y reivindica la espiral tal y como puede sugerir la serpiente que han adoptado como repre-

sentación de su nombre,<sup>306</sup> la cual reconcilia el gesto automático expresivo con el desarrollo orgánico de las formas naturales, Pórtico recupera la cruz teosófica como unión perfecta entre expresión y construcción. Si la expresión de CoBrA reside en la materia, la de Pórtico se localiza en el gesto constructivo, tal y como manifiestan las fuertes facturas de los enrejados de sus cuadros, presentes en los óleos y acrílicos de Vera y Santamaría exhibidos conjuntamente en 1961. De este modo, estos dos artistas anuncian desde cierto formalismo las próximas producciones con nuevos materiales<sup>307</sup> y, siendo que ya comparten el uso de todo tipo de materiales, en las esculturas CoBrA la materia y la imagen son protagonistas, mientras que en las de Vera y Santamaría es la construcción de un objeto nuevo con una significación contenida en la pintura que en ocasiones los recubre; y la misma diferencia encontramos entre los zaragozanos y el organicismo contenido en la pintura del movimiento nuclear (1951-1959) de Enrico Baj, Sergio Dangelo y Joe Colombo, y aún más es lo que los separa del grupo checoslovaco Skupina Ra de la posguerra inmediata (Zdenek Lorenc y Josef Istler), o con el término catastrofismo propuesto por Ernst Kállai para un «nuevo romanticismo» o «surrealismo secundario» en relación a aquél considerado «clásico». Todos ellos guardan ciertas dosis de automatismo opuestas a la construcción zaragozana, a pesar de que, como Pórtico, inauguraron en Europa en la década de 1940 la reacción contra la abstracción geométrica de la década anterior. Si para Vera y Santamaría la escultura es un mecanismo de humanización de los materiales alienados, para los escultores de CoBrA se trata de la materialización de un arquetipo, a pesar de que ambos basan su universalismo en la simplicidad e incluso en el infantilismo. No obstante, esta diferencia no quita para que las esculturas de Vera y Santamaría se constituyan como juguetes al igual que las esculturas de CoBrA.<sup>308</sup> Son híbridos entre lo vivo y la máquina, el resultado de la reconciliación entre lo inorgánico de los instantes en los que encuentran los objetos ensamblados y retenidos en la memoria –de la que emana el funcionamiento de la máquina–, y el organicismo de la vida inaprensible a la que se circunscriben tales encuentros.<sup>309</sup> Tal dualidad se trasparenta en la plástica dialéctica de Sahún, aquella establecida entre un nivel objetual y otro pictórico. Tanto en su pintura abstracta como en su producción plástica no hay antropomorfismo, o quizás sean los objetos los que adquieren el protagonismo propio de un personaje en el contexto humanista de la pintura. En cualquier caso, esto constituiría una escisión temática de la necesaria unidad forma-contenido, pues es en el gesto –tanto del encuentro con los objetos como en la construcción de la superficie– donde reside la unidad, donde el sujeto queda reflejado en el objeto que ha elegido, ensamblado y en ocasiones cromado. Se establece la equivalencia entre el gesto de los trazos, brochazos y pinceladas con la elección del objeto, y ambas vertientes pertenecen a un mismo proceso creativo y se complementan. No podemos separar en su análisis ambas producciones de Sahún, paralelas desde 1961.

Ahora y con el Grupo Zaragoza, así como con buena parte de los representantes del arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo xx, la equiparación de la obra artística al producto industrial, a diferencia de la vanguardia histórica, salva la pintura antes que el producto; la actualiza y la amplía desde los preceptos formales de la primera generación de la Escuela de Zaragoza de las décadas de 1940 y 1950. Marx, una vez que ha descubierto la ocultación del valor de uso por el valor de cambio, afirma que a los objetos de las mercancías «no les queda todavía más que una propiedad, la de ser productos del trabajo».<sup>310</sup> Desde esta premisa, su método de análisis toma al objeto como contenedor de un determinado tiempo invertido en su producción,<sup>311</sup> todo con el fin de desentramar el laberinto capitalista en su caso, y de reconciliar al individuo con los objetos de su entorno en el caso del collage y del ensamblaje.

La condición abstracta de la mercancía radica en dos puntos esenciales: en la ocultación del valor de uso por el valor de cambio, y en la pérdida de contexto causa-efecto.<sup>312</sup> Según esta segunda apreciación, el collagista no descontextualiza los fragmentos que hurta a la realidad, sino que ya los encuentra fuera de contexto porque antes han sido absorbidos por los valores arbitrarios del mercado.<sup>313</sup> Por esta razón no podemos detenernos en la planitud de Greenberg para poder analizar una producción de estas características. Cada objeto ensamblado, cada imagen y cada trazo, son una ventana abierta a un

gesto que debe ser rastreado dentro del contexto histórico del mercado generalizado, son accesos hacia el fluir del tiempo en una nueva unidad espacio temporal que sustituye a la anterior perspectiva artificial y a las leyes aristotélicas de una representación que ya no existe. La dialéctica del objeto ahora estriba en su opacidad y en su transparencia. Al otro lado del recorrido se encuentra el sujeto que así lo ha dispuesto; otras veces son otros factores, a nuestros ojos sin duda gobernados por el azar. De la misma manera que en el objeto manufacturado están contenidas las horas invertidas en su producción, tanto del hombre como de la máquina, la obra de arte materializa el tiempo y lo presenta invisible, «murado», según el concepto empleado por Picon.<sup>314</sup> Es la categoría temporal de la obra la que la hace propiamente artística, porque conlleva la percepción abstracta del tiempo mismo, la dialéctica entre el instante y la duración.<sup>315</sup> Pero en nuestro caso rastreamos el recorrido del pincel que en su momento el sujeto creador sostuvo en su mano y desplazó por la superficie que ahora tenemos ante nosotros, la solidificación de un gesto que guarda dentro de sí el fragmento de una vivencia escindida, una nueva unidad entre el instrumento, el recorrido y el resultado final dado que, sea cual sea su nivel de transparencia, éste sólo podrá mostrar su propio proceso de elaboración. En las obras de Daniel Sahún deberemos ver antes que nada un autorretrato, tal y como advierte su óleo gestual, abstracto y de grandes dimensiones titulado Autorretrato (1996).

#### OPACIDAD Y TRANSPARENCIA. LA PINTURA DE DANIEL SAHÚN EN LA ESCUELA DE ZARAGOZA (1962-1964)

... Sahún tiene un abrelatas  
saca las palabras de los potes de conserva  
y bebe en vino los nombres de las ciudades.

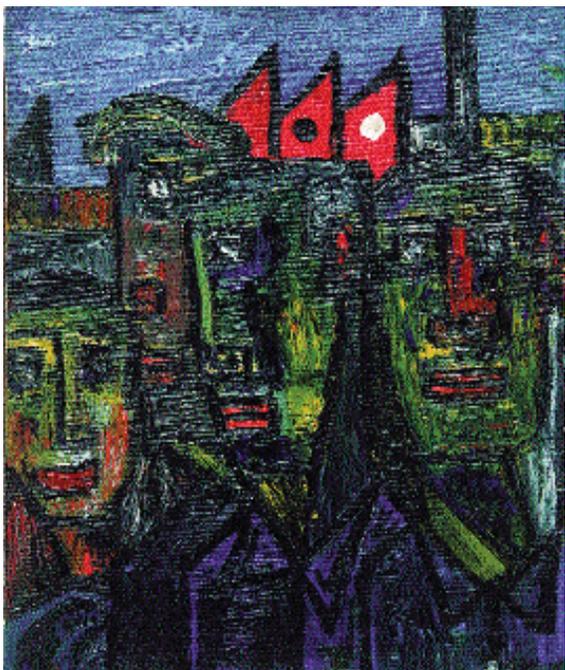
Poema anónimo de la década de 1960, atribuido por Ricardo Santamaría a José Antonio Rey del Corral

Nunca podemos ver nuestra propia retina.  
E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 1959.

El nuevo contexto de desarrollo industrial del Grupo de Zaragoza que da fin a lo que históricamente se entiende como «larga posguerra española», exige en la recuperación de los valores éticos y estéticos de Pórtico una nueva atención a la realidad, manifiesta en la integración de nuevos materiales que en los miembros del Grupo de Zaragoza da comienzo en 1959 con las maderas de Vera. De hecho, las dos metas establecidas por el grupo desde un principio son susceptibles de entrar en contradicción: la reivindicación y recuperación de la considerada primera Escuela de Zaragoza, y la conformación de un frente aragonés de arte contemporáneo<sup>316</sup> cercano al público.<sup>317</sup> Estos dos objetivos difíciles de compaginar (no todos sus miembros potenciales tienen por qué desenvolverse en el lenguaje pictórico de los de Pórtico, basta con que sean aragoneses), sólo pueden sintetizarse en la conversión del expresionismo constructivo de Pórtico –aún sin haber sido teorizado por Ricardo Santamaría todavía–<sup>318</sup> en el lenguaje propiamente regional, por haber constituido en 1948 la gran aportación al arte nacional e incluso universal, algo difícil de conseguir.<sup>319</sup> Esta confusión de objetivos es patente en la denominación que Ricardo Santamaría propuso a Juan José Vera cuando le planteó la formación del grupo: «escuela», lo que poco o nada tiene que ver con un grupo. «Escuela» es un término amplio y poco definido que suele ser propuesto por la crítica y la historiografía y que en principio refiere a ciertos parentescos existentes entre las producciones artísticas circunscritas a un ámbito geográfico concreto. Por esta razón sus existencias han sido puestas en tela de juicio constantemente.<sup>320</sup> De hecho, el primer responsable de este término fue el historiador Federico Torralba, amparado por la opinión de otro crítico e historiador, Jean Cassou,<sup>321</sup> para referirse a los tres abstractos de Pórtico –nombre en realidad abandonado en 1949–, a la decoración del Cine Dorado y al I Salón Aragonés de Pintura Moderna (1949). Sin embargo, su resurgir fue iniciativa de los artistas Santamaría y Vera.<sup>322</sup> La adopción de este término permitía la reivindicación de un

pasado autóctono<sup>323</sup> en el que había participado activamente Juan José Vera, prácticamente el único representante activo en Zaragoza de aquella primera generación abstracta en la segunda mitad de la década de 1950 –a pesar de no haber expuesto entonces–, y una mayor amplitud de miras con el fin de hacer un llamamiento a todos los artistas aragoneses interesados en defender su posición, su rol como artistas y sus relaciones directas con el público. Por el contrario, esta segunda «escuela» se conformó desde la iniciativa de sus protagonistas<sup>324</sup> y con unos lazos que más bien definen a un grupo, lo que adelanta y asienta las bases para el problema nominativo planteado desde finales de 1964 entre Grupo «Escuela de Zaragoza» (mayo-junio 1963), Escuela de Zaragoza (junio 1963-marzo 1965) y Grupo de Zaragoza (octubre 1964<sup>325</sup>-octubre 1967),<sup>326</sup> y no desmiente la evidente continuidad existente entre una «escuela» y otra desde el momento en que los miembros de la segunda deciden concienzudamente proseguir la labor de los primeros,<sup>327</sup> contando para ello con la presencia de Juan José Vera y el apoyo de Santiago Lagunas,<sup>328</sup> hecho que debe ser rastreado, como defiende Jaime Ángel Cañellas, desde las obras mismas, dado que la línea de la primera abstracción zaragozana es recogida en ellas antes de su teorización<sup>329</sup> (debida sobre a Ricardo Santamaría),<sup>330</sup> siendo la apertura material y la extensión hacia la tercera dimensión –en lo que sólo participaron Vera y Santamaría– una progresión de los principios universalistas de Pórtico sobre sus mismas estructuras constructivas, ahí donde radica su herencia ética<sup>331</sup> además de la estética o por encima de ella, si bien podemos poner en duda que éste sea el lenguaje que identifique por completo entre las décadas de 1940 y 1960 al arte contemporáneo aragonés.

Siendo constante la interacción entre pinturas, collages y ensamblajes, la cuestión radica siempre en el mismo problema: ¿Cómo pudieron abrir ante el público la pintura pura de Pórtico (su fondo ético reside en su constructivismo, como en el caso de Torres García) a los nuevos materiales y a la tercera dimensión, así como aglutinar en su seno a poetas y cineastas?<sup>332</sup> El punto de arranque lo debemos buscar en aquél que propuso en 1949 el término «Escuela de Zaragoza»: el historiador Federico Torralba. A pesar de que Otelo Chueca pensase que al grupo le faltó un teórico,<sup>333</sup> lo cierto es que hubo candidatos que rivalizaron con Ricardo Santamaría, opuesto siempre a esta suerte de intermediarios. En 1961 fue Torralba el que se hizo cargo a instancias de la Diputación Provincial de Zaragoza de la exposición conjunta de Vera y Santamaría, escribiendo la presentación del díptico junto con un texto «explicativo» de los dos expositores.<sup>334</sup> Además, el folleto teórico de estos dos Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual, distribuido en esta ocasión, iba dedicado a Torralba en estos términos: «paladín del Arte Moderno y organizador del I Salón de Arte no figurativo, con carácter oficial». Federico Torralba había ejercido durante los años anteriores una importante influencia en Ricardo Santamaría, con quien mantuvo una estrecha amistad en la segunda mitad de la década de 1950 y, al menos, hasta 1962. Fue el historiador que amparó los primeros pasos hacia la conformación de una agrupación artística por iniciativa de Santamaría y Vera. Sin embargo, este apadrinamiento fue breve dado que, a partir de esta exposición –dos años antes de la fundación del grupo–, se bifurcaron los dos objetivos principales de tal proyecto: por un lado la consecución del lenguaje universal de la «primera» Escuela de Zaragoza, en lo que Torralba pudo estar muy de acuerdo dada su incondicional fidelidad a la abstracción y a la autonomía de la pintura –manifestada en multitud de ocasiones–,<sup>335</sup> y por otro la defensa de un arte autóctono, lo que exigía dirigirse a todo el mundo sin distinción para que pudiera ser aceptado por la sociedad aragonesa, algo que Torralba no pudo compartir por no creer que la comprensión del arte estuviese en manos de todos,<sup>336</sup> lo que fue razón suficiente para su distanciamiento.<sup>337</sup> En cambio, perdurará el pensamiento dialéctico y hegeliano de Torralba,<sup>338</sup> al menos en Ricardo Santamaría, quien lo hace extensivo a todo el grupo (si bien los demás no se mostraron tan teóricos y sí más inclinados por la acción creativa) al tiempo que lo traduce por cierto materialismo dialéctico reclamado en su libro 20 Años de arte abstracto,<sup>339</sup> aunque dudoso si tenemos en cuenta que, paradójicamente, en su anterior libro El grito del silencio se aleja de Marx por creer que antepone la existencia a la conciencia.<sup>340</sup> En cualquier caso, esta dialéctica busca la identificación del «yo» con el objeto<sup>341</sup> y, al ser interpretada desde



*La salida de la fábrica*, 1960, óleo sobre lienzo,  
56 x 48 cm

María Sesé.<sup>343</sup>

Sin embargo, la búsqueda de un lenguaje universal y la voluntad de congregar a los artistas aragoneses deseosos de formar parte de la creación de un lenguaje pictórico autóctono, chocarán. En 1963, en los círculos intelectuales y literarios aragoneses encontraron un nuevo apoyo que pudo respaldar no sólo el deseo de recuperar el legado de Lagunas, Aguayo y Laguardia, sino también cumplir la labor de acercar el arte al público con el fin de asentar las bases para una

el materialismo histórico, esta cuestión pasa de inmediato a consistir en la negación de cualquier intermediario, imitación, ideologías y apariencias, para poder reconciliar al individuo con los objetos que le rodean, infundiéndoles en la creación la dirección determinada por el yo, la contribución del arte al «perfeccionamiento de la humanidad», tal y como reza Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual, el primero de los que después el Grupo Zaragoza llamará «cuadernos de orientación artística». En este cometido los nuevos materiales tendrán un papel esencial, sobre todo en la pretensión de los pintores del grupo por dirigirse directamente al espectador, en lo que también participa el deseo de interdisciplinariedad, llamando a colaborar a poetas y escritores en sus exposiciones, colocando sus poemas entre cuadros y esculturas, llamando a colaborar a poetas y escritores en sus exposiciones –principalmente miembros de la tertulia del Niké y de Los Espumosos–, colocando sus poemas entre cuadros y esculturas, manteniendo una interacción palpable, por ejemplo, entre la dimensión social y autorretratística que José Antonio Rey del Corral otorga a los materiales, y el ensamblaje de objetos reales de sus amigos Daniel Sahún y Juan José Vera.<sup>342</sup> Esta voluntad aperturista también reside en las películas plásticas de José



*In memoriam*, 1996, óleo sobre lienzo, 116 x 178 cm



*Blue in green*, 1995, óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

futura renovación de la vida artística regional. El nuevo representante fue concretamente Conrado A. C. Castillo, quien escribió con motivo de la primera exposición del grupo en Huesca y de acuerdo con los restantes miembros, el primer manifiesto Móvil-historial-propósitos, que fijaba y hacía públicos los objetivos del grupo. Su compañera la pintora Carmen H. Ejarque colaboró con ellos a lo largo de todo ese mismo año desde la Exposición de Pintura Actual celebrada en Zaragoza el mes de mayo. De hecho, siendo que ambos residían en Jaca, la presencia de esta pareja explica por qué las primeras actividades del grupo tuvieron lugar en la provincia de Huesca, además de haber sido ambos los que diseñaron el cartel de su primera exposición de junio de 1963.

Siendo que este primer «manifiesto» volvió a aparecer en la exposición de Jaca en el mes de agosto,<sup>344</sup> escribiendo con este motivo además la separata Estudio-I y el catálogo de la exposición global –dado que el Grupo de Zaragoza, a pesar de ser organizador, se presentó como una entidad más–, y que Ricardo Santamaría escogió algunos párrafos suyos para presentar los catálogos de la exposición de Lérida celebrada entre octubre y noviembre de ese mismo año, y la de Pamplona del mes de diciembre, podemos pensar que Conrado A. C. Castillo asumió en buena medida el papel de portavoz. Los textos que redactó para la exposición de Jaca ya abordaban los temas fundamentales del grupo: el legado de la «primera» Escuela de Zaragoza, la necesidad de acercamiento al público, la abstracción (en el catálogo general de la 1.ª Exposición nacional de pintura Contemporánea) y nueva figuración (en el texto Móvil-historial-propósitos), los nuevos materiales y la tercera dimensión, lo que demuestra que hubo entre este escritor y las ideas de Santamaría y Vera una compenetración absoluta, a pesar de haber sido a menudo negada.

#### exposición

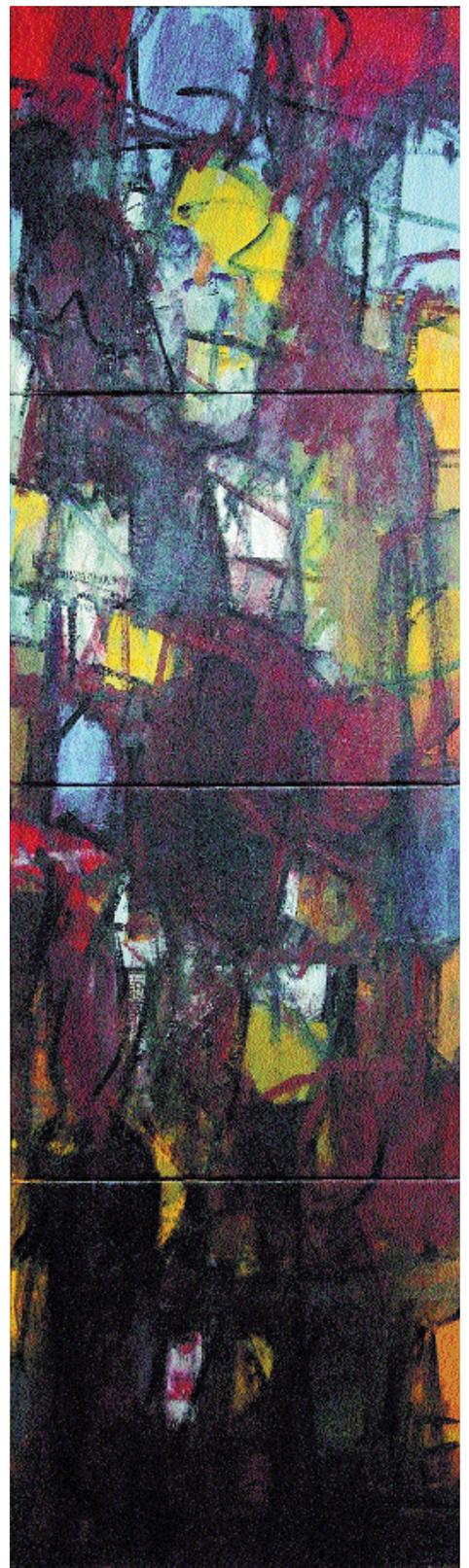
en una exposición hay alguien o algo que se expone, que sale fuera y toma el riesgo de colocarse a la vista de todos.

los hombres que han hecho estas obras saben que permanecer en el exterior, a la intemperie de nuestra atención, no es ni cómodo ni agradable –conocen el riesgo mortal de la burla o del silencio–. pero puede existir el gozo de la comunicación, y eso les basta para salir a emprender con nosotros este diálogo incierto.

mediante el color, la forma, la materia o el espacio, estos hombres hablan con una visión profunda y serena de la vida –estos hombres nos llaman y nos invitan a ir con ellos para buscar entre las cosas que están con nosotros, luz y unidad, verdad y compenetración.

buscar «algo» más y compartido.

#### técnicas y materiales



*Noche que traga la noche*, 2004,  
óleo sobre lienzo, 184 x 55 cm

cualquier objeto, cualquier materia, según su forma, su textura o su ritmo, tiene un posible valor plástico. ¿por qué no emplear este valor cuando se le ve más expresivo que el de las materias tradicionales?

técnicas y materiales en su justa función, no son otra cosa que medios; pero medios capaces de concentrarnos en una dirección, en una faceta, en una fuerza de esa amplia comunicación que la obra artística crea en la vida de los hombres.

rompiendo la forma, liberando el color de la prisión de la línea, sujetándolo a formas geométricas o combinando la línea, el color, el espacio y el ritmo de forma nueva, se ha llegado a una mayor concreción de la «expresión», liberando a ésta de la servidumbre a las formas naturales palpables.

quede bien claro que todo esto tiene valor humano cuando está llevado por un hombre con honda necesidad de exteriorizar lo que descubre en su contorno.

#### abstracción

los elementos que entran en una composición de una obra artística —textura, color, línea, forma, espacio, movimiento, ritmo, etc.—, reunidos según una necesidad «expresiva», son más capaces de «transmitir» que estos mínimos elementos, organizados según normas de imitación a lo exterior conocido.

una sensación de soledad, de espacio, un dramatismo sobrecogedor, una angustia física, una alegría o un gozo son «transmitidos» profundamente de un hombre a otro por estos medios, que para nada tienen que recordar el mundo normal de imágenes que manoseamos sin «sentir».

#### escultura

es el mismo hombre el que nos muestra en su obra el mismo interés por la vida.

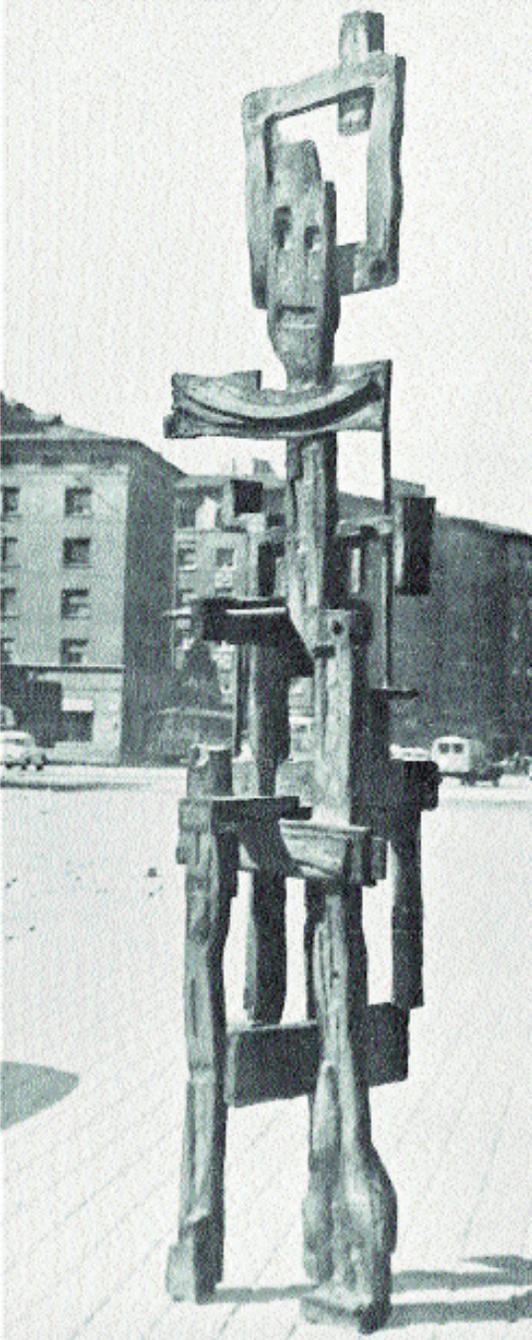
Aparentemente cambia el medio que emplea para expresarse, pero no es muy grande la diferencia si el escultor puede rodear físicamente el espacio y convertirlo en parte de su expresión, el pintor no puede hacerlo de la misma manera y se ve obligado a simularlo.

el hecho de que en escultura el espacio en que la obra está sea el mismo que nosotros empleamos para estar o para ser, es una facilidad para su comprensión.

la separación entre la escultura y la pintura es solamente una necesidad teórica de clasificación, cada día más problemática. hoy la pintura se adjudica recursos que son tradicionalmente escultóricos; y la escultura toma calidades y materiales que tradicionalmente han sido pintura. ni pintores ni escultores están apartados en sus «necesidades» de material expresivo.

nosotros espectadores, no podemos tener para la escultura una medida distinta de la que empleamos para la pintura; y si la tenemos no nos servirá.

#### interpretación del miedo



Juan José Vera, *Hombre robot*, 1962.

estudiantes entre los 10 y 13 años del instituto «domingo miral» de esta ciudad han exteriorizado plásticamente en tiempo de exámenes un tema fuertemente vivido, interior y exteriormente: el «miedo». han empleado la línea, el color, el espacio, el movimiento, etc. con entera libertad; creando formas nuevas al servicio del tema propuesto y sin limitar las ya conocidas.

podemos asegurar que estos dibujos están hechos con dedicación máxima; garantiza esta dedicación el entusiasmo que muestran por esta actividad.

con ella cultivan su poder de creación, y después de haber encontrado la materia en su estado naciente, descubren maravillados el gozo de transformarla, el gozo de hacerla expresión de lo que tienen dentro. Esta labor les hace, con una «manera nueva de mirar», cada vez más humanamente conscientes, tanto del mundo que exteriormente les rodea, como de su mundo interior.



Cornille, *Chat*, 1951, gouache sobre cartón.

un cultivo intenso de lo que la verdad tiene de exigencia es, en esta actividad, lo que el aire es a nuestra vida física. ¿no es buen camino? ¿para qué sirve pues el arte? ¿qué trae dentro? ¿qué expresa? ¿qué «transmite»? ¿qué podemos nosotros hacer con él? comprender el arte, que es el resultado de la actividad de un hombre, no puede ser ni imposible ni difícil.

pero, ¿qué es esa actividad? ¿cómo hacerla nuestra, cómo pasarla a nuestra vida y asimilarla? ese hombre que está activo, porque se mueve en la vida con la intención despierta, a la espera, ve surgir relaciones insólitas entre todos los seres, y siente el alma de toda la vida, en movimiento, llena de expansión y de sentido. ese hombre se mueve en profundidad, hacia arriba y hacia abajo, se mueve en un ámbito de encuentros, y sus hallazgos nos los transmite mediante materiales que él mismo ha hecho dóciles a sus manos quitándoles complicación, para hacerlos más directamente expresivos, más comprensibles, más sencillos.

con espacio vacío, construido con un material de textura apropiada, puede darnos la representación del desierto de una forma más profunda que por medio de una figuración del sahara y, por lo menos, tan concreta como ésta; y eso porque ese espacio y esa textura han sido interpretados, vividos, por el hombre que nos los acerca.

la claridad que este hombre nos da no tiene por qué iluminar siempre halagos; las más de las veces, la luz saca a flote en lo oscuro cosas bien amargas, cuya belleza está en la certeza de un hondo movimiento de liberación.

en el mundo hay algo «empezado» y hemos de contar con ello, pero hay también una inmensa labor por hacer; solamente es preciso mirar para ver.

la calidad, pues, de un hombre-artista se mide por su aportación a esta labor eterna; labor que consiste en hacer palpables todas las esperanzas escondidas.

#### noticias

nos faltaba «algo» y aquí empieza a llegar. la necesidad de estas actividades flotaba en el ambiente y ha sido sentida por hombres que no han podido tolerarla.

esta exposición estará cada año entre nosotros, y mediante ella, durante un mes y más, tomaremos contacto con lo mejor y más dispuesto de nuestra pintura —ahora francesa y española.

junto a esta exposición de carácter colectivo habrá otras de carácter personal; poco a poco se ampliarán las actividades artísticas presentadas y tendremos también poesía, literatura, teatro y cine.

ahora es preciso hacer notar que la presencia de estos hombres que exponen no tiene nada que ver con el dinero, con las menciones o con las medallas.

vienen porque quieren que veáis sus obras y porque quieren que les digáis qué veis en ellas sencillamente.

encuesta

y ahora, en esa hoja de papel coloreado, escribid con la mayor claridad posible, qué sentís en la presencia de cada obra.

decid... decid... en la palabra, la verdad, y en la verdad escarbar para ver si hay espejismo.

todo lo que digáis se os agradece profundamente; los artistas que tenéis presentes en estas obras están pendientes de vuestra reacción, para orientarse; a eso han venido.

pensad en la libertad del artista para escoger temas, materiales, técnicas etc.

y decid vosotros también en libertad.

La posición sincera y llena de sencillez es la que necesita este arte sencillo y sincero. decid...

Conrado A. C. Castillo en 1ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963.

Si bien en Jaca el grupo expuso y contactó con numerosos artistas españoles y franceses (a partir del grupo Au Procope), es en enero de 1964 en Barcelona con motivo de su exposición en el Cercle Artistic de Sant Lluç de Barcelona, facilitada por un familiar de Daniel Sahún, cuando tienen sus más importantes contactos exteriores. Conocieron a los miembros de los grupos Síntesis y el Ciclo de Arte de Hoy, ambos a punto de concluir, de los que se agregarán los aragoneses de origen Teo Asensio y Otelo Chueca, con una abstracción muy diferente a la construcción expresiva del grupo zaragozano, mucho más informal, dado que las formaciones de donde proceden se propusieron trascender la abstracción y la situación general de aislamiento del arte, sobre todo con una labor divulgativa, lo que introdujo en sus obras ciertos elementos y materiales reales para conectar con el público y que, casi como en el caso de los zaragozanos, anunciaban a su modo el llamado «Pop español», a pesar de que en Síntesis esta misma reflexión se efectuó sobre un informalismo generalizado.<sup>345</sup> Además, en esta ocasión conocieron a Josep Maria de Sucre –pintor y poeta que había animado desde la sombra la vanguardia catalana desde los tiempos de Els Quatre Gats hasta Dau al Set y Ciclo de Arte de Hoy, amigo de los ya fallecidos uruguayos Joaquín Torres García y Rafael Barradas–, y Alexandre Cirici-Pellicer, el autor del texto «La Escuela de Zaragoza en 1964», destinado a ser reproducido en la mayoría de los catálogos del grupo entre 1964 y 1965. Sin embargo, en octubre de 1964 el grupo publica *El arte como elemento de vida*, además de otros posibles textos perdidos de los que da buena cuenta Manuel Pérez-Lizano.<sup>346</sup> Estos escritos suplieron la verdadera carencia del grupo (y no la de un apoyo teórico como afirma Otelo Chueca), la de una publicación periódica oficial donde informar de sus actividades y difundir sus principios, como sí la tuvo por ejemplo Dau al Set y más tarde el grupo Parpalló con *Arte Vivo*. Hubo un intento en 1964 por parte del grupo zaragozano de crear una revista –*Poemas, plástica y cine*–<sup>347</sup> que aglutinase intereses plásticos, literarios y cinematográficos, lo que hubiera supuesto la consolidación del ansiado frente interdisciplinar. Sin embargo, este proyecto nunca llegó a materializarse.

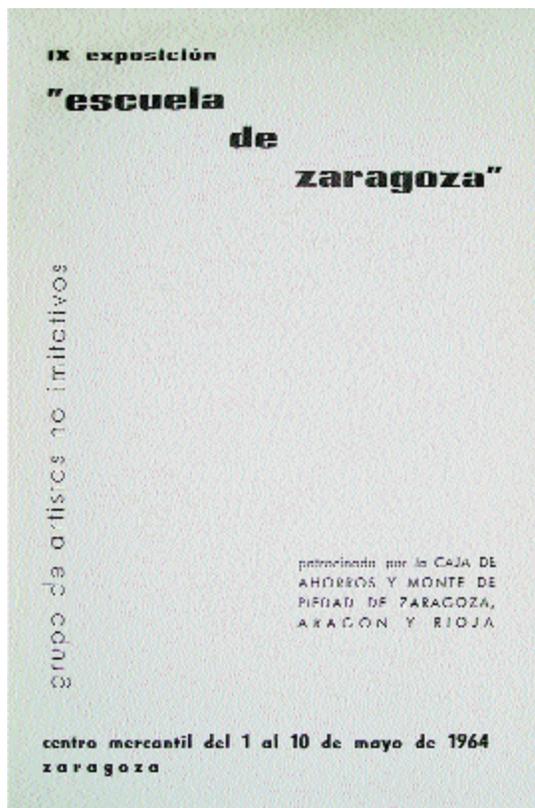
Siendo que los textos y comunicados enviados a la prensa y al Ayuntamiento de Zaragoza, provienen en su mayoría de la mano de Ricardo Santamaría, aunque mecanografiados y revisados por Juan José Vera,<sup>348</sup> y si a eso añadimos sus dos libros publicados décadas después de la disolución del grupo (El grito del silencio en 1980 y 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967 en 1995, coincidiendo con el fallecimiento de Santiago Lagunas), así como sus artículos de la revista Andalán<sup>349</sup> y los ensayos que acompañan sus catálogos,<sup>350</sup> podemos pensar que Santamaría asumió bajo la firma del grupo la iniciativa y responsabilidad teórica, lo que produjo ciertos desajustes entre los principios defendidos y la práctica plástica real de algunos de sus miembros, sobre todo en el caso de Otelu Chueca y Teo Asensio,<sup>351</sup> si bien esta afirmación puede extenderse a Julia Dorado, cuyos primeros collages de 1963 y 1964, por ejemplo, salvo por las líneas que remiten de alguna manera al enrejado de la Escuela de Zaragoza, se acercan más al lirismo de un Francisco Ferreras que a Santamaría y Vera. E incluso a Daniel Sahún que, como veremos, reaccionó de manera inesperadamente pictórica ante la etiqueta neo-figurativa, más tarde «nuevo-realista», adoptada por el grupo bajo el liderazgo de Santamaría. Por esta razón debemos rastrear la evolución de los principios estéticos defendidos en los escritos.

La visión de la abstracción de los tres de Pórtico, en un primer momento y sobre todo por parte de Santamaría –dado que Vera participó de esta eclosión plástica en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna de 1949 (mientras Santamaría estuvo presente fuera de él, es decir, junto con los demás pintores considerados tradicionales)–, pasó por la purista e idealista visión pictórica, aunque dialéctica por otro lado, de aquél que propuso el término «Escuela de Zaragoza» para el panorama abstracto de la ciudad desde 1949, el profesor Federico Torraba. Sin embargo, la reivindicación de un acercamiento hacia el público por parte de esta primera generación a la que perteneció Vera, fue intrínseco y no se manifestó en declaraciones explícitas, dado que nunca necesitaron ni de un respaldo teórico<sup>352</sup> ni de un crítico, historiador o escritor que hiciese de portavoz, pues Lagunas siempre pensó que la dimensión social de la pintura es consustancial a ella misma por ser producto de su época, aun al margen de cualquier imitación.<sup>353</sup> Esta visión aparentemente opuesta a la teoría del Grupo Zaragoza, sí coincide en cambio con la opinión que Sahún tiene de su propio hacer plástico:

«Posiblemente sea el menos conocido de los pintores del núcleo zaragozano, porque apenas me he preocupado por esto de exponer. Pinto para mí y al hacerlo pienso que también puede servir para los demás. Me gustaría tener esta seguridad y de mí sólo depende el mejorarme y superarme artísticamente, sin preocuparme por nada que no sean problemas plásticos. No deseo sorprender o llamar la atención con un material extraño. Tengo la esperanza puesta en el Arte como medio de comunicación y de creación.»<sup>354</sup>

Esto demuestra que las ideas de Santiago Lagunas pesaron más en su sensibilización artística que su pertenencia al Grupo Zaragoza y las ideas de Ricardo Santamaría. Este acercamiento al público y a la dimensión social por parte de la pintura de los pórtico, sólo puede hallarse en el lenguaje universalista que éstos investigaron, materializado del modo más evidente –pues además debemos valorar sus formas simples– por aquello que quedó precisamente al margen de la abstracción misma: el contenido iconográfico y sus títulos, un breve repertorio de motivos familiares, animales como los insectos o los gatos de Aguayo, ínfimos y opuestos a la emblemática nacionalista del régimen, retratos de las hijas de Lagunas, o los astros esquematizados deudores de Miró. Por mera fenomenología, todos ellos pertenecen al patrimonio de la humanidad –o al menos hasta el momento–. Y estas referencias formales y nominales, obviadas por el profesor Federico Torraba,<sup>355</sup> se mantienen aún cuando sus pinturas acentúan su constructivismo a partir de 1950, en detrimento de las formas orgánicas y con títulos que apelan sentimientos más abstractos.

Estos iconos, unas veces motivos y otras signos, aunque siempre susceptibles de convertirse en símbolos a expensas del espectador, equivaldrán en el Grupo Zaragoza a los objetos reales ensamblados y a collages de ilustraciones robadas por



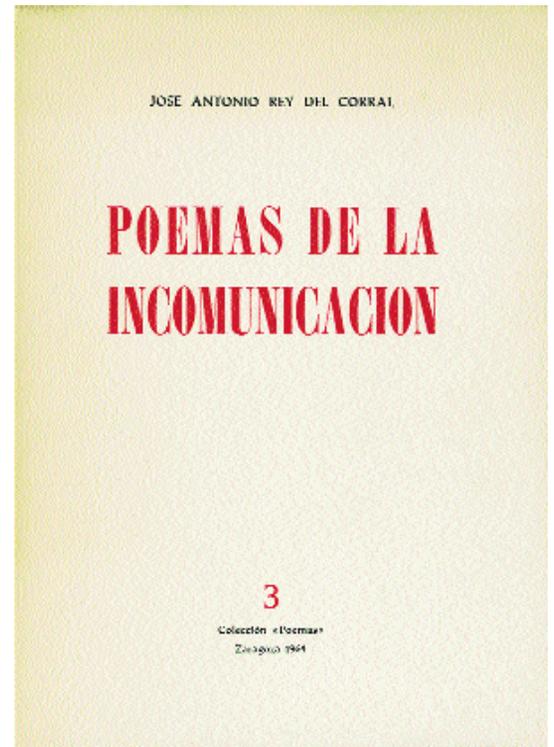
su humildad, por constituirse a partir de desechos por medios pobres y asequibles a todo el mundo, y cuyas facultades latentes deben ser desveladas. Con ello consiguen llegar a la reducción más radical de la figuración al formalismo, consistente en el dibujar del artista sobre las formas ofrecidas por estos desechos y sobre las alteraciones que puedan proporcionar utensilios alternativos como la sierra o el soplete. Ahora es la unión radical de abstracción y collage lo que permite cuestionar el concepto de abstracción, como ya hicieron los de Pórtico al comprometer en ella a toda la pintura existente y posible. Al fin y al cabo la simplificación, así como las facultades plásticas de los niños, han sido las bases fundamentales del lenguaje universal de los tres pioneros abstractos que, como hemos visto, antecede en importancia a la abstracción misma. Tras ella queda el formalismo, lo que condujo a Vera y Santamaría a que pronto dudaran del valor de la abstracción aislada, observación que volcaron contra los informalismos reinantes en la década de 1950, a los que opusieron la anterior síntesis expresiva y constructiva de Pórtico. La simplicidad, el infantilismo e incluso cierta actitud primitivista están implícitos en todo ensamblaje de objetos,<sup>356</sup> así como en las colecciones de «arte bruto» como rasgos propios de las expresiones primitivistas. Sin embargo, si los de Pórtico afirman aprehender de los niños,<sup>357</sup> en los escritos del Grupo Zaragoza y los comunicados enviados al Ayuntamiento de la ciudad, debidos en su mayo-

ría a Ricardo Santamaría, son ellos como artistas profesionales los que proponen la necesidad del Arte para compensar las carencias sociales<sup>358</sup> y completar la formación de los niños y jóvenes,<sup>359</sup> a pesar de la primera atención que prestó Conrado A. C. Castillo en 1963 al dibujo infantil como modelo de superación de las formas para hacer de ellas un aparato simbólico personal, lo que también amplió a las manifestaciones plásticas de ciertos animales.<sup>360</sup> Santamaría, atado al formalismo de la abstracción zaragozana, optará por proponer desde su profesionalidad un arte didáctico a los niños y al conjunto de la sociedad antes que atender sus facultades plásticas.

Retomando la dicotomía entre abstracción y formalismo como reacción necesaria al aislamiento informal, iniciada en marzo de 1961 con la exposición de Juan José Vera y Ricardo Santamaría, en el díptico Torralba sitúa los logros del dúo en la abstracción como pérdida de la reproducción del natural. En cambio, en su texto «explicativo», si bien aceptan y defienden esta pérdida de figuración, los dos pintores reflexionan sobre la terminología empleada optando, frente a «figuración» y «no figuración, por la distinción entre «figuración tradicional» atada a la imitación, y «figuración moderna» que sólo toma –como proceden ellos mismos– la realidad como «pretexto». Esto les permitió recuperar la forma de la tradición abstracta zaragozana, y justificar la presencia de objetos reales en obras en las que llevaban investigando desde el año anterior, aunque no las expusieron en esta ocasión. La realidad como «pretexto» facilita la adopción de cualquier objeto para expresarse sólo con sus valores plásticos, es decir», con sus «colores, líneas y formas abstractas», al margen de sus anteriores contenidos, con el fin de crear una realidad nueva e independiente que pueda constituir simultáneamente «imágenes, formas, signos», como es propio de un lenguaje que quiere ser universal y sintético. Frente a esto, el rescate del arte abstracto deja de ser un simple lenguaje limitado para convertirse en un valor: el de la materialización del interior del artista, formulado antes por Lagunas<sup>361</sup> y transmitido directamente a Daniel Sahún.<sup>362</sup> De este modo, establecen una puerta abierta al arte como medio de enriquecimiento de la realidad y como alternativa en las relaciones del

hombre con su entorno,<sup>363</sup> lo que se aleja significativamente de la pérdida de los modelos naturales y de la pureza de la pintura defendidos por Torralba, aunque verdaderamente esto fue superado previamente por los planteamientos de los tres abstractos de Pórtico.

Estas consideraciones son ampliadas en el folleto que Vera y Santamaría distribuyen en esta exposición, Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual que, al estar dirigido directamente al público, se aleja aún más de la visión estética de Torralba a pesar de estar dedicado a su persona. Sin embargo, su acercamiento «popular» se realiza desde la profesionalidad del artista y en base a su superioridad imaginativa respecto al resto de la sociedad, porque sin esta capacidad sensible el oficio corre el riesgo de caer en el artesanado.<sup>364</sup> Sin embargo, este planteamiento insiste en la posibilidad del arte abstracto de convertirse en la actualidad en el lenguaje popular por la universalidad de sus formas, argumentando que el arte imitativo ha restringido las manifestaciones populares al ámbito meramente local y a la separación consecuente de las distintas regiones del mundo, algo que el arte contemporáneo da la posibilidad de superar por renunciar a la representación del natural, dado que la mimesis intercede entre el espectador y la pintura, alejándolos el uno del otro, y por otra parte hace de la pintura un agente que distancia al hombre de la realidad, como ya advirtió Lagunas en relación al papel del artista frente a la creación divina desde su óptica mística y católica. El arte abstracto permite salvar este extrañamiento, pero para ello es necesario recuperar el formalismo que le es propio tras haberlo perdido con el informalismo, el cual cae en la misma separación al ofrecer una pintura en la que el espectador no puede reconocer las formas que le son propias, y cuya mejor alternativa es la base constructiva universal de la expresividad de los de Pórtico. Para ello recurren a la dialéctica de Hegel que antes nutrió a Federico Torralba, aunque sin mencionar la superioridad poética que abre las puertas a la disolución de la obra del arte y a la constitución de la poesía como medio de conocimiento directo de la realidad. Para el pensamiento estético de Hegel, el arte está destinado a superar las limitaciones materiales,<sup>365</sup> las mismas que afectan a la producción material del informalismo en boga,<sup>366</sup> y a las que Vera y Santamaría contraponen una técnica y un material no como fines en sí mismos, sino como un medio subordinado a las necesidades expresivas del artista,<sup>367</sup> cuestión repetida constantemente por Santamaría en sus escritos posteriores, y fundamental para entender cómo pudieron integrar en sus obras materiales de la realidad y querer hacer de ellos un arte popular sin romper los marcos que la definen y la elevan aúricamente por encima del resto de los objetos, es decir, sin cuestionar antes su existencia a diferencia de la vanguardia histórica. Por lo demás, el proceso creativo propuesto, a pesar de que en sus obras ya han roto la exclusividad pictórica con materiales nuevos, es el puesto en práctica trece años antes por Pórtico: frente al automatismo surrealista que perdura artísticamente en los tachismos y abstracciones líricas de la década de 1950, mantienen la tradicional división entre reflexión mental previa y ejecución material, otorgando más tiempo a la primera de estas dos fases creativas –incluso días–, mientras que la segunda se resuelve rápidamente en pro de la espontaneidad y la sinceridad, proceso creativo que Daniel Sahún ya asumió de Lagunas y en el que ahora entra en juego el encuentro con los materiales encontrados, su selección y ensamblaje como acto material, bien visible en la primera distinción que Sahún establece entre los fondos constructivos y mentales, y las capas expresivas superpuestas junto con los objetos encontrados y ensamblados. Sólo de esta



Portada de José Antonio Rey del Corral, *Poemas de la incomunicación*, colección Poemas, Zaragoza, 1964.

manera se obtendrán productos materiales que reflejen el interior del sujeto, de manera simétrica en el caso de Daniel Sahún, al menos, dado que si en el conjunto de la psique las capacidades racionales de la conciencia suelen ser las que enmascaran un interior espiritual impulsivo, desecándolo en la lógica, en la obra artística resultante la construcción sirve de base a los impulsos espirituales más inmediatos, esto es, la liberación auténtica.

La dualidad entre reflexión y ejecución es paralela a la necesidad tanto de observación como de acción, dado que la primera actividad hace de la segunda una reacción ante el objeto, un medio de conocimiento alternativo a la visión y a la razón, lo que sustentará el argumento que propone la plástica como un medio de comunicación.<sup>368</sup> Como consecuencia, Sahún, Vera, Santamaría y Julia Dorado –ésta última con un gran sentido de la apropiación del entorno extraño en la asunción de papeles preexistentes, lo que hace de la pintura una firma de sí misma–, trabajan mediante la superposición de distintas capas a partir de los recortes de la base constructiva. No hay más que observar cómo Sahún prepara las superficies a trabajar con arpilleras recortadas y ensambladas hasta reconstruir el soporte rectangular del «cuadro» (lo que en sus pinturas tiene su equivalente en el cloisonné primero), con el que luego va a jugar aplicando capas de pintura una sobre otra; de ahí que comience con colores vivos que luego se van apagando, el mismo proceso de materialización de la expresión así lo confirma. De hecho, la objetividad de las formas universales constructivas equivale a la objetividad de los desechos empleados. ¿Acaso Vera no ha materializado en sus recientes arpilleras cosidas los enrejados de su pintura, que a su vez se corresponden con sus primeros relieves en madera? Lo que ellos entendieron por «nueva figuración», luego «nuevo realismo», tiene su primer sustento en la abstracción de Pórtico en tanto que valor estético y no como lenguaje y, una vez integrados los materiales antes no artísticos sobre unas mismas estructuras constructivas, este neofiguratismo consistirá en la tan ansiada unión de lo abstracto y lo concreto, donde ya no trabaja la unión del color y del enrejado por partes, sino por superposición, tal y como vemos en las pinturas de Sahún de 1961 y 1962. Si para Lagunas la pintura fue color y línea, para nuestro pintor será sustancialmente color, relegando las estructuras a lo sensitivo.

Con la intención de no producir malos entendidos ni confusiones con aquéllos que intentaban recobrar la narración en la pintura o la figuración ficticia –tan sólo recurrida parcialmente por Santamaría en sus collages de imágenes, pero no por los demás miembros del grupo, pues sus figuras se reducen a los objetos casi irreconocibles, pre-existentes, reales y adoptados en todo momento a partir de sus cualidades materiales para otorgarles la forma pictórica deseada–, añadieron entre paréntesis al nombre del grupo el matiz «de artistas no imitativos», desde la exposición en Lérida de octubre y noviembre de 1963, hasta la celebrada en Zaragoza en mayo del año siguiente, lo que los distingue sustancialmente de los nuevos figurativos españoles de la década de 1960 como Juan Genovés y el grupo Hondo.

El papel del Arte es esencial en esta propuesta superación del estado de alienación, exclusivamente artística como podemos comprobar. Lo primero que el ensayo *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual* distingue, es un arte falso del verdadero –evidentemente el abstracto, por superar el estado de imitación–, para continuar preguntándose si éste es susceptible de ser popular, lo que en caso afirmativo supondría ir más allá de la visión purista de Torralba, aunque manteniéndola en cierta manera. Para hacer del arte abstracto un lenguaje popular y universal, se hace inminentemente necesario el rescate del formalismo que le es propio, lo que obliga a cuestionar la abstracción misma de nuevo, originándose así una primera etapa del grupo una vez fundado y que abarca los meses comprendidos entre mayo de 1963 y octubre de 1964.<sup>369</sup> En este período Torralba no volverá a aparecer en las presentaciones de los catálogos y, en cambio, sí el escrito Conrado A. C. Castillo, quien dará buena cuenta de los nuevos materiales empleados además de proseguir los mismos planteamientos en torno a la abstracción –término que será abandonado paulatinamente hasta no ser retomado en las posteriores exposiciones conmemorativas del grupo– y lo que ellos denominan «nueva figuración» (o «moderna figuración» en el catálogo de Vera y Santamaría de 1961), aquella que es propia del arte actual definido por su época –el defendido por Bazaine y Lagunas–, y cuyas investigaciones los informalismos dejaron de lado.

Esto significa que Castillo, a pesar de aludir a la abstracción –y quizás por ello sus textos han sido tan poco atendidos en la posterioridad–, prosigue los planteamientos estéticos de Santamaría y Vera, en principio según el concepto de «nueva figuración» en base a la supervivencia de la forma como reivindicación del arte de los Pórtico.<sup>370</sup> Lo que justifica este cuerpo teórico, expresado ahora por A. C. Castillo, es el hecho de que los postulados de los dos miembros fundadores del grupo prevalecieron sobre los nuevos integrantes, cuyas obras no siempre –o nunca– encajaron como se hubiera querido, sobre todo conforme profundicen en esta nueva figuración en base a la construcción y los objetos reales ensamblados, hasta asumir en diciembre de 1964 los términos «nuevo realismo»<sup>371</sup> y «Pop-Art» que, a diferencia de los representantes anglosajones de esta tendencia, no distinguieron del «arte popular». Este cambio supuso el alejamiento de la pintura de Otelo Chueca, Teo Asensio, Julia Dorado y, en muchos aspectos, de Daniel Sahún, quien reacciona afirmando sus propias inquietudes en una dirección pictórica absolutamente opuesta, a pesar de que en un principio representó esta nueva dirección junto con Santamaría y Vera en la muestra *3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular* (diciembre de 1964, Zaragoza). En los meses consecutivos, Santamaría quiso hacer extensible este «nuevo realismo» a los restantes miembros del grupo.<sup>372</sup>

No obstante, las bases de esta «nueva figuración» quedaron establecidas antes de la primera presentación pública del grupo, concretamente en el mes del ingreso de Daniel Sahún en el proyecto grupal (octubre de 1962), por

lo que debemos atribuir la iniciativa exclusivamente a Santamaría y Vera, dado que el siguiente miembro permanente en aparecer fue Julia Dorado en mayo de 1963.<sup>373</sup> Se trata de una de las cartas dirigidas al crítico del Heraldo de Aragón Ángel Azpeitia en defensa de la «nueva figuración» o «neofiguración»,<sup>374</sup> un rescate de las formas de la primera abstracción zaragozana como reacción tanto al aséptico geometrismo anterior a Pórtico como al informalismo. Para ello parten de una ordenación del cuadro sin plantearse si ésta procede del raciocinio o de la subconciencia (Bazaine ya había desmentido la distinción establecida por el psicoanálisis y el surrealismo entre conciencia e inconsciencia).<sup>375</sup> Consecuentemente, la objetividad racional queda alterada y sintetizada con las formas expresivas subjetivas. Al no existir barreras entre conciencia y subconciencia, alcanzan la unión de la forma y la materia, o la objetivación de los impulsos interiores, tal y como procedió en su momento CoBrA al obviar las divisiones freudianas de la psique para decantarse por los arquetipos jungianos y la imaginación materialista de Bachelard, aunque el Grupo de Zaragoza nunca recurrió a estos apoyos psicológicos y teóricos con el fin de defender mayormente la forma, la cual se resuelve en la dialéctica de CoBrA en un ataque a la materia deformante y disolvente.

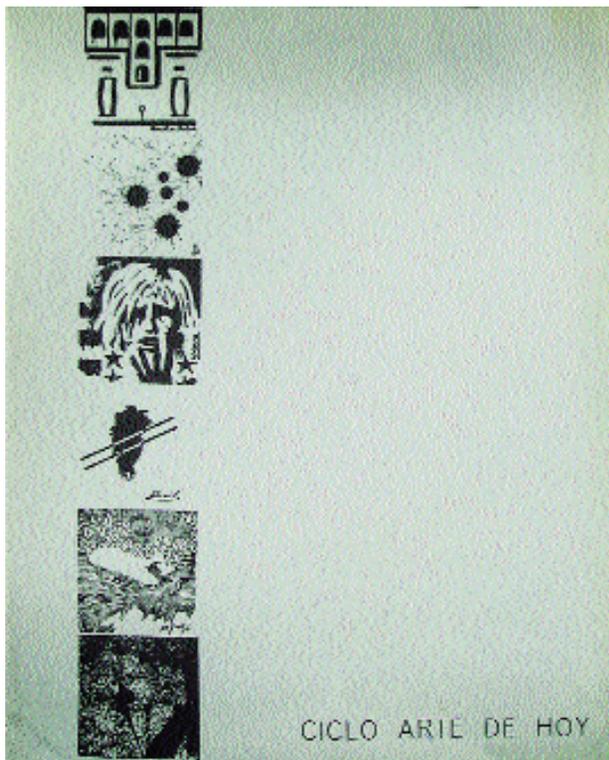
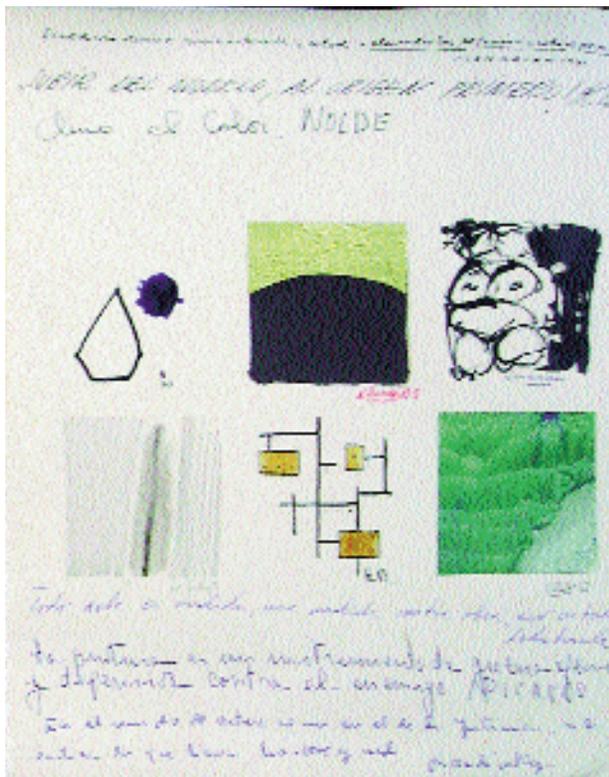
Las aportaciones teóricas de Conrado A. C. Castillo, más que en el manifiesto Móvil-histórial-propósitos que recoge fundamentalmente las ideas de Santamaría y Vera, reside en los textos para la 1.ª Exposición Nacional del Pintura Contemporánea, celebradas en Jaca con el propósito de proseguir la iniciativa aragonesa de haber organizado la primera exposición de pintura abstracta en España en 1949. En el libreto titulado Estudio-I establece la verdadera naturaleza del universalismo plástico, el halo de vida que el artista infunde a la obra, materializada principalmente en la construcción primera, ora con el enrejado ora con nuevos materiales, por ejemplo la arpillera recortada, que es el lugar donde confluyen en una misma unidad el espacio y el tiempo por ser vividos, esto es, el gesto –el sello personal del artista– acontecido en un transcurrir constructivo que establece la composición en superficie.<sup>376</sup> Y esto sólo es posible si la plástica abandona definitivamente la imitación, mantiene su propio formalismo autónomo, y acaba con la división establecida por Lessing en el siglo XVIII entre artes espaciales y artes temporales, lo que justifica la presencia de las obras plásticas del Grupo Zaragoza en las películas de José María Sesé, como una continuación del mismo hacer plástico en el movimiento mecánico de un registro reproducible y no único.

Esta confluencia espacio temporal tiene su correspondencia en las intervenciones expresivas posteriores, en lo que participan los objetos encontrados en un instante y ensamblados sobre un espacio delimitado y de este modo definido. Éste es el primer enlace que Daniel Sahún conoció por su parte en 1961 entre la base constructiva y los objetos encontrados que organiza y distribuye: el artista rompe la opacidad del objeto, se reconcilia con él y finalmente se lo apropia. La dualidad entre ambos niveles contrapone las formas rectangulares de las arpilleras, repetidas en sus tramas textiles, con las formas redondeadas con las que el artista incide sobre el soporte, desde los agujeros circulares que Sahún realiza con hierros ardientes,<sup>377</sup> hasta las arandelas y herraduras que Vera ensambla sobre sus construcciones, aunque no exentas de cierto simbolismo personal tal y como ocurre en el dibujo infantil. Al ser yuxtapuestos los objetos sobre el soporte, se reconstruyen las vivencias de modo cinematográfico y bergsonianas. En cambio, acorde con sus ataques a la automatización en la industria y la pintura, y siguiendo preceptos de naturaleza psicológica, Santamaría considera sobre este primer mecanismo dos niveles evolutivos de la memoria más avanzados, y que relegan el automatismo a la irracionalidad y al estadio más inmaduro de la evolución del individuo: la memoria «lógica» o racional, y la memoria «moral»,<sup>378</sup> lo que le permitió en los escritos del grupo –siendo él su máximo responsable– aumentar los contenidos éticos y sociales (visible también en sus colla-

ges temáticos y de aspecto cinematográfico), ampliados en los ensayos y libros que escribió décadas después. A este aumento de la responsabilidad social del artista en tanto que profesional, Sahún –fiel a Lagunas– respondió ya en la exposición de diciembre de 1964: «De mí sólo depende el mejorarme y superarme artísticamente, sin preocuparme por nada que no sean problemas plásticos».

Lo importante del planteamiento de Conrado A. C. Castillo es que la obra de arte es percibida como una máquina<sup>379</sup> o como la materialización del mecanismo del artista en la captación de los impulsos recibidos desde el exterior –siempre necesarios–, y que la figuración tradicional se ha limitado a imitar en un grado u otro. Esta concepción no sólo justifica la construcción de las arpilleras, maderas y enrejados negros,<sup>380</sup> a cuyas limitaciones objetivas el artista nunca se debe someter como ocurre en la pintura imitativa y en el materismo informalista; también respalda buena parte de la iconografía contenida en las imágenes encoladas y en los objetos ensamblados, como el radio de bicicleta que preside *Azaila* (1964) de Daniel Sahún. Jean Paulhan ya interpretó de esta forma la tela cubista, aunque en su caso como una «máquina de ver», tal y como se concibió en el siglo xv la perspectiva artificial que la pintura del xx sustituye por el gesto.<sup>381</sup> Por el contrario, para Conrado A. C. Castillo la obra artística consiste más bien en una «máquina de manifestar» lo velado, lo interno del sujeto según los principios expresivos que conducen, junto con la construcción, a la abstracción de la primera Escuela de Zaragoza, aunque siempre motivada por elementos exteriores a diferencia del mero expresionismo abstracto de Kandinsky, y por ser así como entiende el grupo el «hacerse presente» del acto de exponer públicamente y sus muestras en conjunto. Es en este punto donde se inicia el discurso del Grupo Zaragoza acerca del arte como medio de comunicación independiente, donde los objetos ensamblados adquieren un nuevo valor que recupera el aura de las singularidades: la manifestación física del interior del artista puede ser realizada frente a un «otro»<sup>382</sup> y, por extensión, al conjunto de la sociedad. De este modo la Escuela de Zaragoza vislumbra la verdadera naturaleza social del arte, que tiene su justificación, en parte, en el empleo de objetos y materiales de procedencia anónima,<sup>383</sup> precisamente por ser presentados opacos en el contexto capitalista donde acontecen los encuentros que el artista debe desvelar mediante su integración en el interior de los marcos de un cuadro o en los límites artísticos de una escultura. Esta es la ventaja ofrecida por un momento histórico concreto que los miembros del grupo consideraron reiteradas veces desolador: el anonimato de la producción industrializada permite, mediante su inclusión en las obras plásticas, comprometer al conjunto de la sociedad. Y por otra parte, teniendo en cuenta que la introducción de objetos reales siempre supone una simbólica ruptura de los marcos que definen la ficción del cuadro, Clement Greenberg ya señaló que el caballete tradicional conlleva por sí mismo una función social,<sup>384</sup> y por tanto también el final de su dominio, aun conservándolo el Grupo Zaragoza para distinguir una realidad artística que nada tiene que ver con el exterior.<sup>385</sup>

Este aparato teórico de una primera fase de la Escuela de Zaragoza, puede ser definida en su conjunto como una reflexión acerca de las posibilidades sociales del arte abstracto y del aislamiento sufrido con el informalismo de la década anterior, situación que estos zaragozanos superan rescatando el formalismo de Pórtico. Al fin y al cabo, Juan José Vera lo había ejercitado en solitario y desde su talante pragmático a lo largo de los 50. Estas inquietudes responden a un clima generalizado en España iniciado desde finales de esa década, pues sólo hay que recordar que



Cubierta y programa de los cuadernos del Ciclo de Arte de Hoy, 1964-1965.

cuando se integran en enero de 1964 en la Escuela de Zaragoza los residentes en Barcelona Teo Asensio y Otelu Chueca, éstos ya se vieron sumergidos en este tipo de diatribas en el seno de los grupos Síntesis y Cercle d'Art d'Avui. Estas reflexiones se remontan incluso a la fundación del grupo valenciano Parpalló (1956-1961),<sup>386</sup> anterior a la de El Paso, el grupo español informalista por excelencia a pesar de que esta tendencia comenzó a desarrollarse en el país a principios de la década.

En un principio, este grupo valenciano se planteó como una asociación artística creada desde el Instituto Iberoamericano de Valencia, con el fin de actualizar el panorama plástico de la ciudad mediante su difusión (lo que tiene su paralelismo zaragozano en las conferencias que animaron las exposiciones de las dos generaciones de la Escuela de Zaragoza), congregando a artistas de estéticas dispares,<sup>387</sup> hasta que las presiones de su teórico Vicente Aguilera Cerni, fundamentalmente,<sup>388</sup> condujeron al establecimiento de unos mínimos postulados comunes. La sentida necesidad por establecer lazos con la vanguardia anterior a la Guerra Civil, así como el Grupo Zaragoza con la primera Escuela de Zaragoza,<sup>389</sup> animaron a Aguilera Cerni a proponer sus ideas objetivistas heredadas de la Bauhaus, De Stijl y el constructivismo en general,<sup>390</sup> además de la necesidad de valorar y cambiar el estatus del arte desde el contexto de desarrollo técnico e industrial, tal y como hizo Giulio Carlo Argan,<sup>391</sup> crítico italiano del que Aguilera Cerni se consideraba discípulo.<sup>392</sup> Éste intentó dirigir hacia estas orientaciones la hasta entonces única propuesta firme del grupo: el «experimentalismo abstracto» de Manolo Gil, muerto a los treinta y dos años en 1957, y que ya cuestionaba las funciones de la abstracción. Sin embargo, en esta primera etapa el afán de superar la mera obra de arte es visible en la constante integradora del grupo, aglutinando a arquitectos (Juan José Estellés y Pablo Navarro, junto con el apoyo de Roberto Soler Boix y la presencia del decorador José Martínez Peris) y prestando atención al diseño como medio de comprometer la estética con la sociedad. Se trataba en primer lugar de elevar el estatus artístico de Valencia a la altura de Barcelona y Madrid, pero sin la beligerancia del Grupo Zaragoza en sus reivindicaciones históricas, sobre todo por parte de Santamaría. Es más, Parpalló fue

contemporáneo a El Paso y, aunque superaron a los madrileños en su compromiso ético, no mantuvieron con ellos una relación conflictiva sino de colaboración, informando de sus actividades en las páginas de su revista oficial *Arte Vivo*.<sup>393</sup> Concretamente, estos valencianos sienten la necesidad de congregarse todas las artes por ser humanas.<sup>394</sup>

La heterogeneidad estilística de sus miembros condujo a una crisis entre 1958 y 1959 que coincidió con la salida de algunos de sus integrantes y la entrada de otros nuevos. El «Arte Además» propuesto por Aguilera Cerni en julio de 1959, dio fin a este punto de inflexión. En este concepto integra al grupo Parpalló junto con Oteiza, Vasalery, Vedova y Millares, por ser todos ellos sus principales precedentes. Este «Arte Además» suma al anterior humanismo del grupo una necesidad artística de conciencia histórica, es decir, el proyecto de un arte reconciliador entre el hombre, su contexto y su época, que venza el equilibrio entre individualismo y cooperación<sup>395</sup> condenando el egoísmo. Sin embargo, soluciona la heterogeneidad ignorando las oposiciones entre informalismo y geometrismo,<sup>396</sup> dialéctica que amplía a todas las posibles categorías opuestas en la estética, lo que ha conducido a pensar –incluso por sus propios miembros– que este grupo sintetizó el informalismo de El Paso con la exactitud de Equipo 57.<sup>397</sup> Estas dialécticas recuerdan la síntesis expresivo–constructiva de Pórtico y del Grupo Zaragoza; de hecho, muchos pasajes de los discursos de Ricardo Santamaría evocan de algún modo los de Aguilera Cerni, así como la unidad espacio–temporal también reclamada por Giménez Pericás, y la atención prestada a la naturaleza misma del Arte.<sup>398</sup> Sin embargo, a diferencia del expresionismo constructivo zaragozano, el «Arte Demás» antepone el contenido de la obra al signo –parte integrante de la construcción expresiva zaragozana–, a los gestos y a los automatismos: niega la supremacía de la forma beneficiando al proceso, y asume los medios modernos como la electricidad (los relieves luminosos de Sempere lo confirman),<sup>399</sup> los mismos que Santamaría se empeña en diferenciar reiteradamente de lo que a su juicio es Arte, a pesar de servirse de ellos directa e indirectamente.

Sin embargo, los de Parpalló rara vez consiguieron reconciliar en sus obras las vertientes informalistas con las formalistas, teniendo sólo en común la pérdida definitiva de la imitación (entre 1956 y 1958 ni tan siquiera la abstracción es general). Si los collages de Manolo Gil –cercanos a Jorge Oteiza–, la escultura de Andreu Alfaro y la producción de Eusebio Sempere (vinculado en los años 50 al Salon des Réalités Nouvelles de París), Vicente Pastor Pla, José María de Labra, los hierros de Salvador Montesa y las esculturas de Amadeo Gabino, pueden englobarse dentro de las preocupaciones formales, además del apoyo a esta tendencia de los críticos Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás, por otra parte Jacinta Gil, Doro Balaguer, Joaquín Michavila (aunque al margen manifestó en algunas obras cierta vuelta al orden) y Monjalés pueden ser calificados en el contexto español de informalistas, y sólo podemos vislumbrar cierta síntesis entre expresionismo y formalismo en los collages de Vicente Castellano, cercanos en parte a los primeros collages de Vera. Y entre ambas direcciones, los que realmente defendieron una dimensión ética en el grupo fueron Sempere, Alfaro e Isidro Balaguer –incorporados al grupo tardíamente–, por supuesto Aguilera Cerni y Giménez Pericás, junto con Monjalés, José Martínez Peris y Salvador Soria, quien en 1960 ya empleó tramas textiles y enrejados metálicos para crear espacios sobre la superficie pictórica.

A partir de los años 50, momento que asume los materiales no artísticos, este último artista citado desarrolla un concepto creativo muy cercano a Daniel Sahún concretamente, a pesar de haber desarrollado mucho más la espacialidad del soporte y, de este modo, su sentido escultórico deudor de la frontalidad pictórica. La integración de objetos y materias preexistentes por superposición de planos, ansía la unidad plástica tanto en Salvador Soria como en Daniel Sahún, sólo que en el caso de este último esta unidad es absolutamente pictórica, pues no hay más que observar el aplanado sufrido por sus pliegues de 1963 y 1964, los cuales luchan por salir del planismo de la superficie contra la voluntad pictórica del artista. Tanto en uno como en otro los materiales pobres, el oxidado de los metales encontrados, el proceso de

su degradación y descomposición prosigue dentro del cuadro contra el deseo artístico de permanencia. De este modo se incluye el tiempo real en la eternidad artística, apresada dialécticamente dentro de los marcos; la historia del cuadro pasa a residir en el gesto creativo frente a la visión narrativa tradicional. Sin embargo, la diferencia entre Soria y Sahún estriba en que el primero actúa en los dos ámbitos temporales –el orgánico vital y el mecánico artístico–, añadiendo ácidos, sales, disolventes y sustancias corrosivas<sup>400</sup> para acelerar el proceso de deterioro con el paso del tiempo y aumentar así la tensión entre realidad y Arte, Sahún se limita a apresar la realidad preexistente en un contexto artístico previamente creado para él, con el fin de establecer el máximo de tensión entre los fondos azules neutros, infinita y ficticiamente transparentes y contrarrestados de manera radical con la opacidad física del objeto. Tal y como se diferencian las obras de Millares y Rivera de las de Sahún, así como la de otros artistas cercanos en el tratamiento de los materiales, por ejemplo Guinovart –de ciertos orígenes surrealizantes–,<sup>401</sup> el espacio que Salvador Soria otorga a sus objetos es real (en 1960 conoce a Fontana y Burri, quienes admiraron su obra), mientras que el de Sahún es ficticio y se enfrenta con la realidad del objeto. Lo que el zaragozano no puede evitar es el inminente desdoblamiento del objeto protagonista entre su ficción artística y su realidad física, siendo éste el terreno que investigará hasta el día de hoy. En cualquier caso, tanto Salvador Soria como Sahún personifican el objeto gracias a un contexto, ya sea creado o construido.<sup>402</sup> Soria aborda lo que él llama sus «integraciones» desde 1958 con Integración concreta y Textura integrada. Este concepto creativo resume a la perfección la síntesis de los aspectos informalistas con el formalismo constructivo de los planos contenidos en sus obras, así como Daniel Sahún engloba en sus soportes pictóricos el expresionismo y el constructivismo que heredó directamente de Lagunas. Esta necesidad de unidad global que genera toda una cadena de contrarios reconciliados, es común en sus compañeros del Grupo Zaragoza. Sahún la sistematiza en principio en la superposición y en el transcurrir de la creación –la construcción del soporte donde acontece en una segunda fase la expresión–, mientras

que Salvador Soria, gracias a que recurre a la creación de un espacio real, construye y expresa tanto en extensión como en profundidad, para lo que debe abrir la pintura a la tridimensionalidad escultórica aunque no al volumen,<sup>403</sup> pues la presencia del cuadro se mantiene en los planos superpuestos (en Sahún son yuxtapuestos, dado que sólo superpone la expresión), cuya frontalidad pictórica ofrece la presencia. La solución de Soria no pudo ser válida para Sahún, como tampoco lo fue para la escultura de Vera y Santamaría, dado el deseo latente en estos tres artistas zaragozanos de investigar sólo a partir de lo pictórico. Esta diferencia entre Soria y Sahún es lo que permitió al primero reconciliar la realidad objetiva con impulsos casi automáticos, signos y símbolos que amplían la realidad, herederos de su primer interés por lo surreal,<sup>404</sup> mientras que Sahún prologa esa realidad a mediados de la década de 1960 mediante la ficción de la pintura, a través de lo que podríamos considerar un «mecanismo del retrato» alejado de las máquinas físicamente reales de Salvador Soria, aun siendo éstas artísticas.<sup>405</sup> Se trata de conseguir que un objeto real constituya el retrato de sí mismo, se someta al acto de presentarse (incluyendo sus signos, sobre todo la función de la cruz y del aspa como medio de señalar topográficamente) gracias a la división tradicional entre figura y fondo, aun a partir de la abstracción (el fondo carece de figuración y



Collage realizado por uno de los hijos de Juan José Vera, 1971.

es infinito, lo que aumenta la tensión), por seguir procedimientos absolutamente mecánicos y propios de la pintura académica dentro de un juego irónico sobre la incapacidad pictórica.<sup>406</sup>

El «Arte Además» no fue más que un preámbulo del «arte normativo» formulado algo después por los mismos críticos Aguilera Cerni y Giménez Pericás. Propuesto como una salida a la parálisis experimental del informalismo (la experimentación es uno de los principios fundamentales de Aguilera Cerni), con él la inclinación hacia las corrientes constructivistas y racionales estaba asegurado; finalizó en el campo teórico la anterior dualidad estética de Parpalló, lo que en realidad agrandó aún más la escisión entre la teoría de los críticos y la realidad de los artistas del grupo, algo parecido a lo ocurrido con el poetismo checoslovaco en la década de 1920, el cual intentó aglutinar el funcionalismo de los arquitectos con el lirismo y el artificialismo de los artistas. De hecho, esta disparidad es la que late en el Grupo Zaragoza entre la defensa de un «nuevo realismo» y la pintura de Chueca, Asensio, Dorado y Sahún, y hasta en cierto modo en las obras de Vera y del mismo Santamaría, el principal defensor de esta nueva orientación.

La identificación de Parpalló con el geometrismo fue entonces un hecho,<sup>407</sup> a pesar de que no todos sus miembros lo cultivaron. Es un término que se extendió a posibles precedentes como Oteiza y Palazuelo, uno de los artistas españoles admirados por Lagunas por su construcción formal. Este arte normativo se planteó actualizar el Arte a las exigencias de la época bajo un sentir en principio cercano al de los constructivismos históricos, y quiso hacer de la cooperación y del trabajo colectivo una necesidad mental frente al individualismo, en lo que coincidió con el Grupo Zaragoza así como con el deseo de Oteiza de hacer de la plástica la base de un arte popular para establecer nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza,<sup>408</sup> aunque las diferencias entre todos ellos sean múltiples y sustanciales. Dentro de esta reacción generalizada contra el informalismo, en la obra de Daniel Sahún y del Grupo Zaragoza prevalece la herencia constructivo-expresiva de Pórtico, pues al fin y al cabo se diferenció en su momento de las herencias surrealistas reinantes, consideradas precedentes del informalismo al que los tres pioneros abstractos zaragozanos se adelantaron en España considerablemente. Quizás esta circunstancia determinante explique la principal divergencia entre el «arte normativo» valenciano y la «nueva figuración» zaragozana: si el primero basa su vínculo con la sociedad en el compromiso constructivo de la realidad cotidiana, para el segundo su dimensión social reside en el poder comunicativo de las formas.

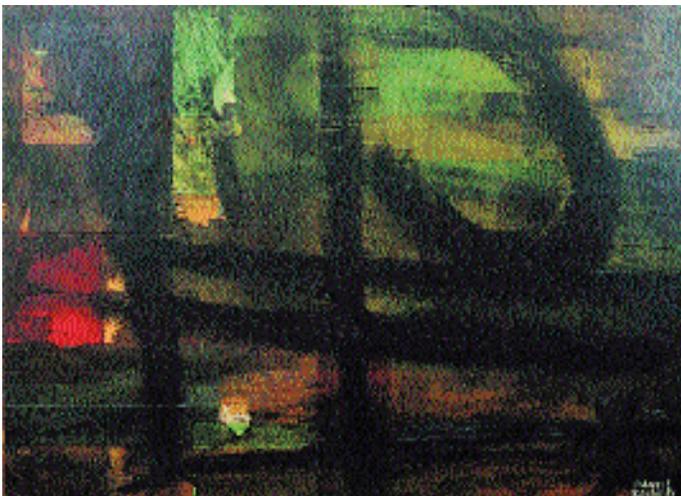
Aun así, el normativismo comparte con el Grupo Zaragoza el mismo reproche lanzado al informalismo por haber obviado la forma –el principal valor propiamente plástico– y haberse alejado de la estética, además de la necesidad de una acción colectiva, la indiferencia ante la distinción entre abstracción y figuración, la fe en una abstracción dotada de formas propias, y la visión del arte como una necesidad en las relaciones del hombre con su entorno. Sin embargo y de manera clara, tal y como fue formulado teóricamente el normativismo, éste se ubica en el lado más matemático y racional del arte, el mismo que –siguiendo a Lagunas– el Grupo Zaragoza sintetiza con el de la expresividad, contenida tanto en la construcción misma (gesto y factura) como en la materia encontrada. Esta síntesis abarca todo, también los signos que el arte normativo ignora por creer ser elementos que separan de la ontología,<sup>409</sup> mientras que para los de Zaragoza incluso pueden adoptar la forma de objetos –también rechazados por el normativismo–, como las herraduras ensambladas de Vera o los textiles de Sahún, hasta el punto de alcanzar en algunos casos verdaderas cargas simbólicas, pues éste es el modo de estos dos artistas de revivificar los desechos anónimos de la sociedad, infundiéndoles la proyección de sí mismos frente a la perspectiva y la profundidad ficticia.

Sin embargo, la gran diferencia existente entre ambas formaciones estriba en la relación del arte con la técnica<sup>410</sup> y, por tanto, también con los medios de reproducción mecánica, que Aguilera Cerni cree necesarios en la actualización del arte a las exigencias de la época y en su intervención social, evocando de este modo la disolución vanguardista de la obra

artística, lo que prepara el terreno a los nuevos marcos que se impondrán en la creación plástica con el posterior desarrollo de las instituciones que las albergan, todavía desconocidas para el Grupo Zaragoza. En cambio, éste opta por la sumisión de los medios de reproducción a la obra artística en sus esculturas maquinistas, en las referencias mecánicas de los ensamblajes, en las películas pictóricas de José María Sesé, etc.,<sup>411</sup> susceptibles todas de entrar en el concepto artístico puro heredado de Pórtico y Torralba,<sup>412</sup> que siempre prevalece sobre las tendencias contemporáneas. Y cuando adoptan un medio de reproducción con el fin de democratizar la creatividad y la imagen, Santamaría y Dorado optan por uno tan tradicional como el grabado en la apertura en 1965 del Estudio-Taller Libre de Grabado. Los medios de reproducción mecánica nunca fueron agentes disolventes del concepto artístico en la obra de Sahún y del Grupo Zaragoza, mientras que el normativismo no dudó en cuestionar el estatus del Arte con el fin de profundizar en su rol social. Es más, para el Grupo Zaragoza la necesidad de arte radica en la deshumanización de un mundo industrializado y mecanizado a la manera de Fischer,<sup>413</sup> sin plantearse el divorcio existente entre las posibilidades técnicas y la sociedad por la interposición representativa del mercado, similar a la que ejerce el arte profesionalizado que, como advirtió Marx, no tiene cabida en una sociedad igualitaria.<sup>414</sup> En esta condena cuentan mucho las ideas que pudieron recibir de Herbert Marcuse,<sup>415</sup> cuyas principales obras comenzaron a ser traducidas en México en 1965 (*El hombre unidimensional* y *Eros y civilización*). La «muerte del arte» anunciada por G. C. Argan se torna para ellos en una advertencia más que en una evolución histórica consecuente,<sup>416</sup> y este posicionamiento es respaldado con las constantes citas a Eugenio D'Ors y Ortega y Gasset –el verdadero «deshumanizador del arte» frente a las vanguardias–, por la insistente separación entre el «artista puro» de Roger Fry y el «público profano», exaltado en los escritos del Grupo Zaragoza únicamente por su carencia de prejuicios,<sup>417</sup> y por la adopción de Gaudí por parte de Santamaría como precedente de sus esculturas,<sup>418</sup> arquitecto defensor de la historia mitificada y de los tradicionales valores materiales del arte. El Grupo Zaragoza ha rescatado con un lenguaje renovado las inquietudes puristas del modernismo del XIX, y ha aprehendido a apoderarse del kitsch por medio del Arte sin fracturar, gracias a la primacía de la forma sobre el significado previo, la distinción entre ambos establecida por Greenberg.

Su oposición a la reproducción mecánica de la creatividad,<sup>419</sup> impidió al Grupo Zaragoza alcanzar el «bautismo del objeto» de Restany. Ni siquiera llegaron a plantearse la adopción de lo preexistente al margen de los valores plásticos formales que aniquilan sus anteriores significados y funciones. Ésta será la principal limitación del «nuevo realismo» del Grupo Zaragoza en caso de que fuese general y tácita en todos sus miembros; en ella radica su singularidad y personalidad.

A pesar de recurrir a la imagen fotográfica y a los materiales extra-artísticos, la producción del Grupo Zaragoza no deja de presentarse como parte de un valor cultural que Restany opone a la función «déviate» del arte, sinónimo del acto nominal o lo que es lo mismo, la eterna oposición entre «voluntarismo» y «elección». Para hablar de la exclusividad artística, Santamaría se respalda precisamente en Walter Benjamin y su teoría del «aura» muerto por acción de los medios de reproducción mecánica, sin mencionar ni antes ni después la democratización de la imagen que éstos conllevan a expensas de la pérdida del «valor cultural», y en la que tanto insistió Benjamin en sus



Sin título, 1962, óleo sobre lienzo, 46,5 x 63,5 cm

ensayos como un nuevo alcance lleno de posibilidades. Por el contrario, Santamaría prefiere incidir en la ausencia de principios estéticos en la reproducción.<sup>420</sup>

La otra formación con la que se ha relacionado al Grupo Zaragoza es Equipo 57 (1957-1961),<sup>421</sup> el mismo que Aguilera Cerni y Giménez Pericás quisieron incluir en su «arte normativo». Sin embargo, no admitieron para ellos este concepto y, por otra parte, sus postulados y estética nunca han sido próximos a los del Grupo Zaragoza.

A pesar de que Equipo 57 estuvo representado en la Primera exposición conjunta de arte normativo español, celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960, y de que fueron valorados entre aquellos que según Aguilera Cerni y Giménez Pericás representaron el arte normativo (Oteiza, Néstor Basterrechea, Pablo Palazuelo, Parpalló, Grupo R, Grupo Espacio, Manuel Calvo, Martín Chirino, etc.), no quisieron incluirse en esta denominación por discrepancias estéticas y éticas. La principal objeción del Equipo 57 hacia el arte normativo, consiste en que su estructuralismo formal y técnico, así como su planteamiento acerca del papel del arte en la industria, son ofrecidos fuera de las relaciones sociales existentes y de un análisis del contexto ideológico, razón por la que cae en un concepto cultural clásico y burgués.<sup>422</sup> Sin analizamos desde esta óptica al Grupo Zaragoza, vemos cómo ellos tampoco han comprometido de facto la situación ideológico-social del momento. Su programa consistente en volcar el arte en la sociedad no conllevó un cambio sustancial del contexto, ya sea el régimen nacional o el capitalismo internacional, mismo si no comulgó con ellos. A pesar de sus pretensiones sociales, las propuestas del Grupo Zaragoza acerca del arte se limitan a lo artístico, dado que un planteamiento aún más ambicioso exigiría sacrificar su estatus exclusivo. Querer cambiar la sociedad desde el Arte siempre resulta utópico, por tratarse de un proyecto desgajado de la realidad social. Y por esta misma razón se dirigió en tanto que grupo de artistas locales, a instituciones como el Ayuntamiento de Zaragoza con el fin de proponer sus iniciativas y sus opiniones, presentando el arte como un factor corrector de los desajustes y carencias sociales existentes, digno a tener en cuenta por todo intento de gestión social.

Equipo 57 –Juan Serrano, José Duarte, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Cuenca– fue un grupo en su mayoría de origen cordobés. Se fundó en 1957 en París –donde tomaron las influencias necesarias– con su exposición en el café Le Rond Point. Motivados en un principio por las ideas de Oteiza, se entroncan en el resurgir del arte concreto de la década de 1950, representado por Vasarely, la Bauhaus de Ulm liderada por Max Bill y, sobre todo, por Richard Mortensen. También fue una respuesta al impulso tecnócrata del desarrollo de la España franquista de finales de los años 50. Por otra parte, supuso una reacción contra lo que ellos consideraban el «individualismo» informalista<sup>423</sup> y, en cierta manera, un retorno a la forma desde una óptica ética comprometida con la situación social.<sup>424</sup> Llevaron el espíritu de cooperación a su más radical expresión en el anonimato de las obras, pues esto explica que prefirieran ser un «equipo» frente a un «grupo» (que su juicio es una asociación de individualidades). Aunque considerados en una misma línea constructiva y formal, su estética es bien distinta a la de los representantes de Parpalló del arte normativo, y aún más al constructivismo expresivo del Grupo Zaragoza, dado que Equipo 57 rechazó cualquier forma de expresividad individual, mientras que los zaragozanos sintetizan el gesto con las formas constructivas universales. Y paradójicamente, frente a éstos y como los valencianos, Equipo 57 tampoco se opuso frontalmente a su contemporáneo El Paso, con quienes incluso llegaron a alcanzar algún acuerdo de cooperación en 1958, aun sin haber llegado a materializarse.<sup>425</sup> Para ello hay que tener en cuenta que, aunque formado el mismo año que El Paso, en realidad Equipo 57 se generó anteriormente, en concreto en 1954 con la fundación del Grupo Espacio: Francisco Aguilera Amate, Juan Serrano, José Duarte y Luis Aguilera Bernier.

Alcanzaron la unión del color con el contorno mediante formas remitentes al *découpage* del Grupo de Grasse (Sonia y Robert Delaunay, Hans Arp, Sophie Taeuber y Alberto Magnelli), aunque sin el enrejado ortogonal de los zaragozanos

que ellos sustituyen por la curva ondulada con el fin de hacer interaccionar las tensiones de las distintas partes –en una reflexión que recuerda bastante a la «interacción del color» de Josef Albers– para conformar un todo orgánico, lo que les condujo incluso a negar la dualidad lleno-vacío existente en la escultura de Vera y Santamaría o de Salvador Montesa, hasta alcanzar la unidad que ya fue reclamada a finales de la década de 1920 por los unistas polacos Strzeminski, Kopro y Stazewski. De este modo la unión forma-color se traduce en la síntesis continua y multidimensional (manifestada en los «paraboloides hiperbólicos», el diseño característico del grupo) entre el espacio, el color y la alternancia orgánica entre concavidad y convexidad, opuesta a la sucesión cinematográfica espiritual e inorgánica de la construcción zaragozana, diferencia a la que se suma la absoluta ausencia de objetos en la obra del Equipo 57 y su total oposición al arte pop y al nuevo realismo por considerarlos subjetivistas. Por otra parte, su afiliación al materialismo histórico les permitió aceptar la división tradicional entre forma y contenido para poder rescatar la plástica como un super-producto<sup>426</sup> y así transportarla a la cotidianeidad, en parte por medio del diseño.<sup>427</sup> Esta escisión entre fondo y forma es desconocida por el Grupo Zaragoza en tanto que herederos de la abstracción anterior. Nunca cayeron en ella a excepción de los collages de contenido social de Ricardo Santamaría. Verdaderamente, este tipo de arte concreto sólo iba a tener sus repercusiones en Aragón a partir de finales de los sesenta, con formaciones posteriores a la disolución del Grupo Zaragoza. Y realmente esto mismo ocurre con el Popart y el nuevo realismo.

Una vez diferenciados, debemos advertir que Parpalló, Equipo 57, el arte normativo y el Grupo Zaragoza no fueron los únicos en confrontar su constructivismo al informalismo. A título individual, artistas como Gerardo Rueda o Gustavo Torner también supusieron un retorno a lo formal además de una nueva asunción de los objetos de la realidad. Todos ellos conforman el contexto histórico-artístico en el que se desenvuelve la reacción formalista del Grupo Zaragoza, aunque a esta oposición se antepone la recuperación de la herencia constructivo-expresiva de Pórtico –su primera meta– por ser anterior al informalismo español. Pero una vez consolidado el ideario de la entonces llamada Escuela de Zaragoza en 1963 en torno a una nueva figuración, nos queda por conocer la respuesta de Sahún a esta situación, la cual comienza a diferir una vez asentada, consolidada y reconocida la herencia de Lagunas que él personalmente adoptó en 1955. Ello nos permitirá llegar a una visión más concreta de su pintura por el método negativo hasta aquí seguido: no definiéndola positivamente por aquello que es, imposible de asir, sino por lo que no es.

Hacia 1963 comenzó a experimentar una sensación de opacidad en su personal superposición del gesto y de los materiales sobre las bases constructivas de la materia –las perforaciones en las arpilleras así lo demuestran–, lo que le conducirá a una rápida reacción –visible primeramente en sus pinturas– con un incipiente azul que comienza a ocupar el protagonismo que antes ha poseído el objeto y la construcción. En las obras matéricas comenzamos a asistir a un progresivo cambio o, mejor dicho, a un proceso de destrucción de los enrejados constructivos de la base, con el fin de develar lo que queda tras ellos, a modo de tabla rasa capaz de iniciar un nuevo proceso de síntesis. Esta es la salida que encuentra Sahún ante la necesidad de sintetizar el nivel constructivo del soporte con el frente gestual y objetual, y su particular modo de iniciar el viaje de la Escuela de Zaragoza –concebida como una consecución de Pórtico– hacia el Grupo Zaragoza, una vez que la ampliación de los materiales ha producido una serie de cambios cualitativos significativos. Al margen de teorías y debates nominativos, fue éste el verdadero inicio de una nueva etapa de definición del grupo desde las aportaciones individuales.

En el caso de nuestro pintor este proceso se abre con Retablo (1963), pintura de objetos donde las telas metálicas, las maderas y los alambres que conforman el enrejado, se repliegan hacia el centro, rompiendo la opacidad establecida por el predominio del negro y las manchas de un rojo cálido que siempre ha implicado un acercamiento excesivo hacia el

espectador, como las arenas y las calidades matéricas. De esta forma se rompe la unidad color-línea y se libera la materia –como bien señala Conrado A. C. Castillo en 1963–<sup>428</sup> para permitir escapar del estatismo geometrizable hacia los motivos circulares anteriores, tendentes siempre a ocupar el protagonismo del cuadro. Se trata de un claro proceso destructivo que anuncia nuevas formas cada vez más pictóricas.

La ruptura y encogimiento en sí mismo de las estructuras de 1961 y 1962, concentradas prácticamente en un centro, dejan ver el soporte y un nuevo espacio pictórico en *El Buque fantasma. Homenaje a Wagner*, al tiempo que los trazos gestuales se liberan hasta el punto de dudar de si estamos ante automatismos antes no conocidos por Sahún. El espacio blanco pictórico contrasta con la objetividad del negro y de las tierras. Lo clavos visibles aparecen como objetos reales, como los anteriores alambres. Al mostrar el acto de la fractura, tan sólo remiten al propio proceder que, por su violencia, se hace transparente. Como manchas superpuestas aparecen el rojo y el azul, dos colores opuestos, uno cercano y el otro lejano,<sup>429</sup> uno opaco y otro transparente, llamados a establecerse en las composiciones posteriores y emparentados con la dualidad pintura–objeto, acabando por constituir para Sahún dos signos coincidentes con las capacidades referenciales que Antonio Rey del Corral otorga a los colores, especialmente a estos dos.<sup>430</sup> De hecho, y aunque poco importe a Sahún pues mantendrá la yuxtaposición cromática de *Pórtico*, el azul es complementario del anaranjado, así como el azul se excluye con el amarillo de las tierras empleadas. Esta superposición tiene su traducción matérica en los pliegues liberados. Sólo al ser arrugados hacia un centro –no geométrico sino identificado consigo mismo, esto es, un centro de atención– desvelamos la función de las arpilleras que pasan de inmediato a ser la versión pobre de las cortinas que han sido protagonistas constantes en la historia de la pintura ficticia, precisamente concebida por Alberti en 1435 como una ventana abierta que muestra la profundidad. Sólo cuando el plano superpuesto no coincide con el cubierto descubrimos la transparencia,<sup>431</sup> y en el efecto de leve esfumado de sus pinturas de este año –*Funeral y Día gris*– todavía no la desvelamos por esta misma razón. Mientras los textiles se arrugan y adoptan un volumen y un sombreado real que parece querer escapar de la planitud, el fondo adquiere la inmensidad, quedando el soporte como el punto de encuentro de dos ámbitos, uno real y próximo al espectador, y otro ficticio que se aleja infinitamente. Por su poder de graduar la opacidad y la transparencia a la vista del espectador, las cortinas y sus pliegues son el símbolo esencial de la pintura imitativa. Sahún se apropia de ellas aun en la total ausencia de figuración simulada y sin recurrir para ello a una pintura informalista. Los textiles se erigen como representantes intermediarios entre las verdaderas entidades y el sujeto, ellas quieren ser las que revelen las formas que a su vez ocultan, trasladando la problemática dialéctica del dentro y del afuera establecida por los marcos de la obra, al interior de la misma, pudiéndolo hacer sólo en profundidad y por superposición. La reflexión sobre el ensamblaje en Sahún es amplísima, y sólo así es posible que las veladuras aparezcan en *Tiempos miserables* (1963) tras los textiles más blancos y finos, más cercanos al azul. Al fin y al cabo los pliegues en estas nuevas obras provienen del enrejado de *Pórtico* por aplicación de la superposición, y sus sombras reales ahora reconstruyen parte del cuadro, tal y como le mostró el cubismo que le inició en la pintura moderna: las sombras y la luz ya no modelan sino que constituyen las formas y los objetos. Treinta décadas después, Ricardo Santamaría quiso sintetizar los pliegues con el enrejado en una serie de pinturas dotadas de un planismo cercano a la síntesis entre organicismo e inorganicismo de Bram van Velde.

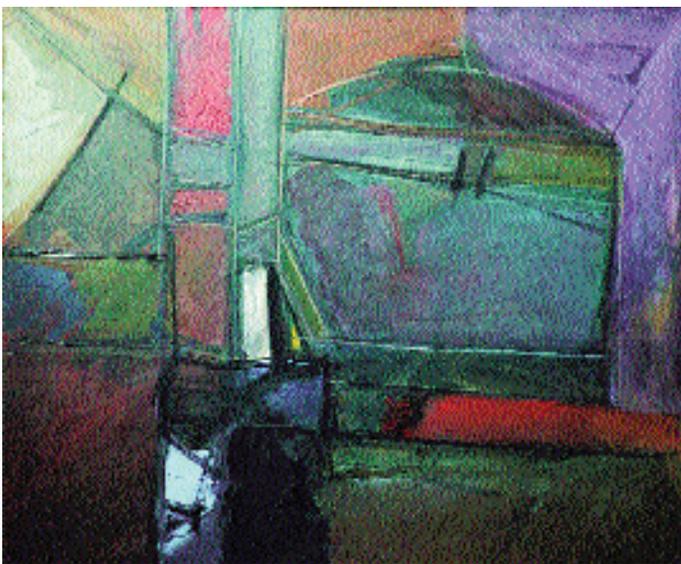
En *Corrida* (1963) el espacio de la pintura antes cubierto de arpilleras se amplía, mientras que el conglomerado material de los dos años anteriores se concentra. Los trazos en *El buque fantasma*, procedentes del cerrado *cloisonné* de *Pórtico*, estallan y se liberan de la construcción para adoptar la función de mostrar. Bajo este fin conforman una cruz, un aspa que, lejos de establecer un orden por ahora imposible en este proceso destructivo, busca desesperadamente un centro para un nuevo protagonista. El objeto que intenta señalar es el descubrimiento por parte de Sahún de una nueva

posibilidad plástica antes relegada a los títulos: el gesto de la nominación, aunque sin abandonar por ello la plástica a diferencia del nuevo realismo francés. La cruz es la máxima expresión del centro geométrico teorizado por Arnheim, y a su vez es la mínima expresión, la más primitiva y universal del enrejado legado por Pórtico, cuyo trabajo en extensión ahora es destruido en profundidad. Al ser el cruce de las verticales originadas en cada uno de los vértices del cuerpo en cuestión, el centro geométrico de un objeto o de un soporte conforma una cruz. Esta definición de Arnheim, no obstante, sólo es válida para las figuras geométricas regulares,<sup>432</sup> destruidas al ser replegado por Sahún el enrejado constructivo de Pórtico, lo que constituye su rebelión particular (¿edípica?) contra su mentor Santiago Lagunas y su opacidad o imposibilidad de ser penetrado.

Tras esta destrucción en *El buque fantasma* queda la nada del soporte, luego constituida en forma de cielo infinito, mientras que las estructuras anteriores se repliegan hasta formar un centro protagonista en piezas posteriores: Sahún aún muestra en el repliegue de las estructuras sobre el azul de *Tiempos miserables*, las incisiones de sus primeras arpilleras realizadas con hierros calentados.

La cruz surge desorientada sobre la ausencia y la profundidad absoluta. Busca un apoyo al tiempo que alcanza su máxima expresión, el gerundio frente a un participio logrado, un «localizando» frente a un «localizado». La cruz es la máxima gestual en la plástica por ser producto de una conjunción de espacio y tiempo, fundamento de las superficies enrejadas de la Escuela de Zaragoza. También señala topográficamente algo que está oculto, un punto de intersección entre los contrarios, en el caso de Sahún –por el momento– entre el infinito azul y la opacidad roja y extrema del objeto, esto es, su propia presencia. Sahún prepara el lecho artístico de su propio retrato, de sus gestos y sus encuentros con los objetos ensamblados. Paralelamente, la cruz contiene un cruce de direcciones y determina un punto de inflexión en una trayectoria.<sup>433</sup> ¿Acaso Sahún no manifiesta de este modo en 1963 que su pintura ha dado un giro de 180 grados, de la opacidad extrema hacia la profundidad infinita? La cruz cristiana es ante todo la prueba determinante de la presencia divina hecha carne, es el soporte perfecto del acto de materializar lo intangible y de hacer aprehensible el existir del yo.<sup>434</sup> Ubicada la cruz sobre el soporte pictórico infinito, Sahún responde a la necesidad del poeta por materializar la inmensidad del cielo.<sup>435</sup> Sólo mediante la cruz podrá reestablecer los marcos del cuadro, pero esto supone retroceder de nuevo a 1962. Sin embargo y siguiendo la paulatina destrucción de las constantes ofrecidas por Picasso,<sup>436</sup> Sahún quiere radicalizar hasta el extremo las tensiones de los contrarios, lo que definirá una nueva etapa.

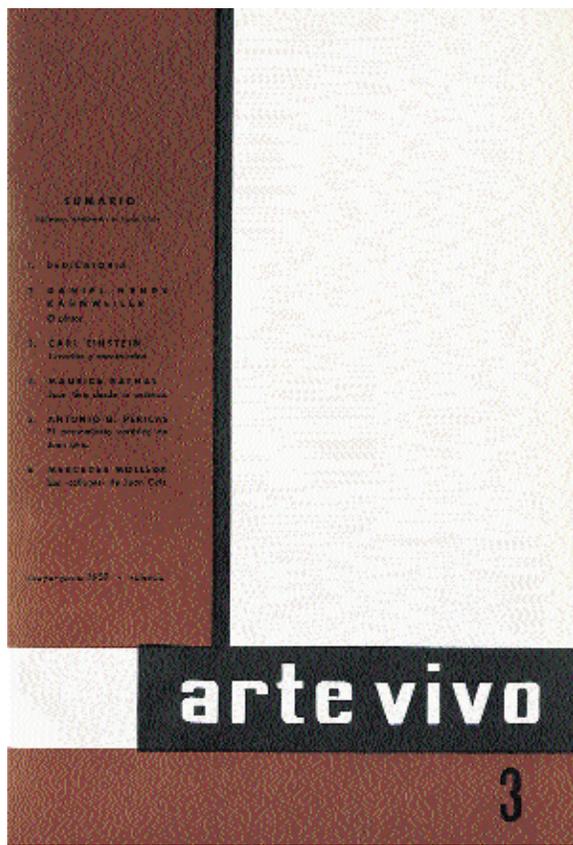
Conformadas sus arpilleras y sus ensamblajes siguientes sobre el tradicional azul del fondo del paisaje y del retrato, ahora sintetizados, la solución llega cuando la cruz se identifica con el azul celeste. Ambas son formas primigenias, una por su elementalidad y primitivismo y la otra por ser la máxima profundidad ficticia sin necesidad de representación ni de perspectiva, la cual es extremada hasta negarse a sí misma. Como la cruz, la identificación del cielo con el azul constituye antes un concepto que una imagen<sup>437</sup> y, a partir de esta premisa, Gaston Bachelard enumera las facultades del cielo azul continuo en su dialéctica mantenida con el objeto, o entre la profundidad y la presencia.<sup>438</sup> si invertimos el protagonismo y nos atene-



Momento arquitectónico, 1983, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

mos al fondo frente a la figura, el objeto delineado rompe la continuidad del azul. Desvelado el soporte pictórico original tras la destrucción, Sahún retoma mínimamente la yuxtaposición inorgánica de las partes correspondiente a la sucesión cinematográfica de los instantes, de los encuentros con esos objetos reales ensamblados. Así radicaliza la oposición entre el deseo de unidad completa –el azul– y la necesidad de construir para poder conocer el objeto, sustituto ahora del enrejado gracias a la simplificación. De esta manera, Sahún establece el puente necesario entre el arte y la cotidianidad en base al impulso cognitivo.<sup>439</sup> Para ello, la atención se centra en el objeto del que emana la luz necesaria al ser recortado en el azul plano. De este modo Sahún se ubica en la concepción objetual del color de Goethe, frente a las explicaciones lumínicas de Newton y el origen retiniano del color de Schopenhauer y los impresionistas. Esta visión objetual del color contagia al mismo azul que, al sustentar al objeto, pasa de inmediato a «totalizar las impresiones contrarias de la presencia y el alejamiento», según las palabras de Bachelard.

Conocida es la dualidad tradicional pictórica del retrato entre figura y fondo, luego concretizada en el género del paisaje. Si en el bodegón priman los rojos y negros, en los paisajes exteriores los azules y los verdes, siendo el amarillo el color que enlaza ambos géneros y que excluye artificialmente sus colores. Sin embargo, la tensión aumenta desde la aparición del collage en 1912, constituyéndose el azul como el color contrario por antonomasia al objeto real y físico: la evanescente serie azul de Picasso antecede a la solidez de sus pinturas cézannianas y la temática objetual de su cubismo posterior. Luego, el azul y la solidez de los objetos prestados son contrarrestados en las piezas de Max Ernst de 1921 *La puberté proche* y *L'éléphant Célèbes*, poco más tarde en *Deux Enfants sont menacés par un rossignol* (1924). Éstas estimularon los fondos azules de las «cajas-collages» que Joseph Cornell llamó en la segunda mitad de la década de 1930 «construcciones», y las cuales sirvieron de precedente cronológico en los Estados Unidos a la tabla rasa que supusieron en 1951 las pinturas blancas de Robert Rauschenberg antes de abrazar los objetos, y al azul que se apropia de la escoba *Fool's House* de Jasper Johns (1962) con el mismo afán posesivo de Daniel Sahún. Estos representantes del primer arte objetual tras el expresionismo abstracto, encuentran apoyo en ciertos collages y ensamblajes tempranos de Kurt Schwitters –por ejemplo *Kleines Seemannsheim* (1926)–, para alcanzar la síntesis entre el objeto y el azul culminada por Claes Oldenburg en *Giant Blue Pants* (1962), aunque antes debamos citar el poder nominal que Yves Klein otorga a su azul patentado sobre cuerpos, esponjas y objetos, y así hasta una infinidad de ejemplos, siendo más cercanos a Sahún *Paisaje azul* de Juan José Verá y algunos de los collages y ensamblajes posteriores de Ricardo Santamaría. Pero quizás las facultades del azul nazcan en un estadio previo de desarrollo del arte contemporáneo. Los fondos monocromos que sirven de base a los instrumentos laborales del futurista a-logista ruso Ivan Pougny, con el fin de desfuncionalizarlos y desvelar en ellos sus facultades plásticas, tienen su máxima expresión en los fondos azules de sus *Composiciones suprematistas* de 1915, al adoptar el concepto de infinitud del blanco de Malevitch aunque, a diferencia de esta radical desmaterialización absoluta, el azul de Pougny contrapone la corporalidad del objeto al adquirir los cuerpos representados las composiciones axonométricas de los poliedros que anuncian las construcciones proun de El Lissitsky. Las relaciones entre cuerpos y objetos tienen su manifestación en el cuadro pictórico, tal y como anuncia el mismo Pougny su «nuevo realismo»,<sup>440</sup> más cercano por su desfuncionalización del objeto al del Grupo Zaragoza que el «nuevo realismo» francés de la década de 1960, así como el resultado formal de cuando Sahún introduce letras en sus obras, más que a cualquier forma de letrismo y *décollage* contemporáneo, se aproxima a las pinturas alógicas de Malevitch de 1914 por basarse éste en los fondos dorados neutros de los iconos religiosos, del mismo modo que los azules de Sahún pueden remitir a las superficies inmatriciales de la pintura franco-gótica medieval. La tabla rasa suprematista a partir de la aplicación radical del principio de economía por parte de Malevitch en *Cuadrado negro sobre blanco* (1913-1915), como forma de inversión del ser para hacer del monocromo una ventana abierta al vacío,<sup>441</sup> según la lógica de una estética que prescinde de todo objeto, sirve paradójicamente en Sahún del nuevo despegue pictórico, un deshacer lo hecho para empezar de nuevo en azul, lo



que le permite, como en el caso de Pougny, ensamblar los objetos desfuncionalizados que encuentra a orillas del Huerva.

Materializada en el azul y en el rojo objetual, la dialéctica constante de Sahún también se establece entre el sentimiento abstracto y la figuración del ente que sobre él se perfila. El azul es sentimentalismo puro al carecer totalmente de objeto. Suspendingo los motivos en su espacialidad infinita –concepción compartida con el azul cobalto de Manuel Rivera–,<sup>442</sup> Sahún consigue aglutinar en una misma pieza los dos tipos de títulos empleados por la Escuela de Zaragoza: los de referencias realistas a modo de Klee, y los remitentes a sensaciones y formas más cercanos a Kandinsky. Por ejemplo el «tiempo» de *Tiempos miserables*, sintetizado en el azul metafísico, nos remonta a los encuentros de Sahún con los materiales ensamblados, mientras que «miserables» señala la carencia de valor de los mismos. Al año siguiente, en *Pájaro herido* recrea el objeto recortado en el azul infinito. El rojo de la sangre indica la herida, la presencia del objeto, al mismo tiempo que su opacidad ha sido perforada para poder ser aprehendida, lo que recupera el gesto de las perforaciones de los hierros ardiendo sobre las arpilleras de 1962, aunque ahora gracias a su suspensión en un contexto infinito y en virtud del papel otorgado tradicionalmente al pájaro

como intermediario entre lo espiritual y lo material.<sup>443</sup> Simultáneamente, el objeto es sublimado a partir del subjetivismo contenido en la sensibilidad abstracta del azul que queda tras él. El objeto, al ser encontrado bajo el imperio del mercado y guiado por la corriente del río Huerva, para ser asible necesita de un nuevo contexto,<sup>444</sup> y Sahún opta ahora por el azul artístico e infinito frente a los enrejados anteriores. Por ser este color el máximo abstracto y pura subjetividad según la imaginación material de Bachelard, se trata de una sublimación artística sin dirección, contraria a cualquier funcionalismo, porque el arte quiere equipararse a la pureza religiosa de los fondos neutros, azules y dorados de los iconos bizantinos y góticos, cuya principal misión consiste en materializar una presencia sagrada en las celebraciones litúrgicas, así como Sahún se dispone a diseñar un mecanismo pictórico que manifieste al objeto. Por ello el azul constituye el nuevo aura artística del producto industrial, sustituyendo así al cloisonné empleado por la Escuela de Zaragoza y cuyos parámetros, aunque los destruya, siguen siendo por negación los de esta nueva resolución pictórica representada por *Detritus II* y *Tiempos Miserables*, esta última apenas mostrada públicamente hasta el día de hoy. El enrejado en forma de cruz surge del fondo hasta ubicarse en el plano frontal de los objetos suspendidos sobre el azul desvelado al ser desplazado el cloisonné. Sahún establece de este modo el máximo equilibrio entre las tensiones posibles, el centro gravitatorio ante la ausencia de peso, sin necesidad de establecer la coherencia geométrica de la que este artista se ha liberado. El objeto, en tanto que cuerpo inerte –por esta razón lo que más le caracteriza es su pesantez–, queda suspendido en pleno equilibrio y con el máximo dinamismo contenido.

A partir de este punto de inflexión en la evolución de Sahún, el objeto hace estallar su máxima tensión, casi suprematista, y comienza a dar muestras de movimiento en una secuencia cinematográfica ofrecida por la capacidad de la industria de producir sus productos en serie, a diferentes escalas y con exactitud, bajo unos parámetros formales estandari-

zados, tal y como ocurre en *Tiempos miserables* con la sucesión de dos motivos circulares metálicos y oxidados, cuyo color rojizo enfatiza sus condiciones objetuales al contrastar con el azul del fondo, además de introducir sus paulatinas degradaciones una dimensión temporal desconocida. Éstos rompen el estatismo del equilibrio deseando dar inicio al movimiento por psicología de la percepción: se traslapan y crean así cierto efecto estroboscópico, fundamentado en la persistencia del instante en la memoria en forma de resto, lo que identifica su valor objetivo en tanto que desecho, con la huella impresa en la memoria o rastro a seguir. Éste es el primer sustento de la identificación de Sahún con sus objetos, y más si tenemos en cuenta que, si la introducción del movimiento en una obra obedece a la necesidad de una narración o a la sucesión misma en el transcurrir de su propia manifestación, Sahún opta por esta segunda opción, y más si tenemos en cuenta que la única historia posible en su pintura es la del gesto que lo ha constituido, según la ley primera que rigió la vanguardia histórica, la unión compacta de forma y contenido (debemos recordar que su primera fuente fue Picasso). Sin embargo, la primera opción narrativa es literaria, mientras que la segunda es la propiamente pictórica, en contra de la imagen de vanguardia y al margen del nivel de transparencia en su resultado final.

Sahún obedece a esta unidad fundamental reivindicando la exclusividad de la pintura, fiel a la estética de Lagunas y en contra de la disolución vanguardista del arte, a pesar de la asunción de los nuevos materiales. El cuadro se concibe en su totalidad como un acto de manifestación, base de la unidad espacio-temporal y de la identificación entre la forma y el contenido. El inicio de esta dinámica desprendida entre estos dos contrarios, será el punto de arranque de la dualidad de la que hasta ahora no ha podido escapar, y que hará de sus piezas y de toda su producción pictórica una sucesión mecánica de instantes, pues ya hemos seguido el proceso de repliego de las anteriores estructuras y el desvelamiento del fondo azul, en una serie de fotogramas que son sus propias pinturas.

La recuperación del objeto para sí se produce por medios meramente pictóricos, incluso radicalizados, aunque en su origen tuvieron bastante que ver con la escenificación teatral y la división clásica entre el escenario y el auditorio. Se trata de un aumento de las tensiones en la concepción global del cuadro, acontecido exactamente entre el repliego de la estructura y la aparición del fondo azul desvelado y neutro, lo que reproduce las dinámicas establecidas entre el hombre y el ámbito objetivo. Se trata de identificar al sujeto con el objeto y, tras experimentar la imposibilidad de la dialéctica formal, ahora Sahún ahonda en los procedimientos puramente pictóricos para someter los objetos y despojarlos de sus anteriores significaciones, pero sólo una vez que ha aprendido a poseerlos directamente sin necesidad de la mimesis. Así se dispone a reconstruirlos en un espacio pictórico a partir de sus formas y colores: el centro objetual es por necesidad el centro del yo, aquél que subordina los otros centros gravitatorios y geométricos,<sup>445</sup> lo que constituye la primera de las investigaciones de Daniel Sahún, aunque también la más oculta.

## DESTRUCCIÓN Y CONSTRUCCIÓN. DANIEL SAHÚN EN EL GRUPO ZARAGOZA (1964-1967)

Si este juego tiene alguna función en nuestra sociedad, será tal vez que nos ayuda a «humanizar» las intrincadas y feás formas con que nos rodea la civilización industrial.

E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión*, 1959.

Les arrojé a la cara el portabotellas y el urinario como un reto y ahora resulta que los admiran por su belleza estética.

Marcel Duchamp según Hans Richter, en *Dada Kunst und Anti-Kunst*, 1964.

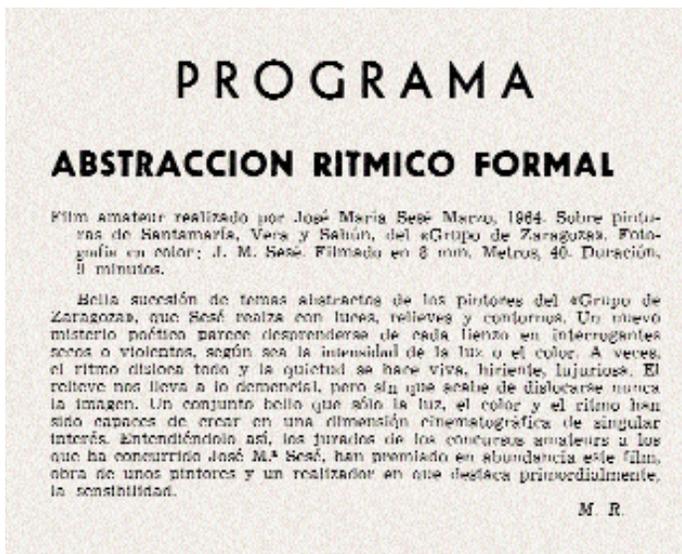
En el panorama español del arte de los 60, el término «nueva figuración» no resultó ser muy apropiado para el grupo Zaragoza. Aunque su concreción definitiva se dio a finales de la década de 1950, alcanzó su desarrollo en la siguiente, siendo definido sobre todo por Carlos Areán, Manuel García Viño y Venancio Sánchez Marín ante la aparición de una nueva figuración simulada en pintura con las primeras aproximaciones más cercanas al Pop internacional (El Greco, Equipo Crónica, Hondo, Genovés, Rafael Canogar, Alfredo Alcáin, Luis Gordillo, etc.), a pesar de que en un principio esta nueva tendencia no descarta el empleo de imágenes preexistentes por consistir en «la recuperación del objeto reconocible de la nebulosa misma del informalismo».<sup>446</sup> Por el contrario y salvo los collages de Santamaría, la Escuela de Zaragoza no se interesó por los significados preexistentes de sus materiales. Por otra parte, la nueva figuración sólo fue comprensible –a modo de liberación– a partir de la experiencia del informalismo<sup>447</sup> que Sahún, Vera y Santamaría jamás profesaron y, por tanto, jamás conocieron.

El término resultó ser insostenible cuando Alexandre Cirici-Pellicer escribió el texto «La Escuela de Zaragoza en 1964», el cual consideraron sin duda alguna el más importante de todos los comentarios críticos recibidos, como demuestra su presencia en buena parte de los catálogos del grupo entre 1964 y 1965, siendo publicado por primera vez en la presentación de la exposición del grupo celebrada en el Centro Mercantil de Zaragoza en mayo de 1964. En él lanza un duro ataque contra la «nueva figuración», a la que tilda de «retrógrada» y «nacida muerta», con el fin de diferenciarla de lo que él considera el «nuevo realismo» de Zaragoza. Y no sólo por este ataque,<sup>448</sup> sino que la entrada al colectivo de Teo Asensio y Otelo Chueca a principios de año, aún más ajenos a esta «nueva figuración», hizo que este término resultase aún menos afortunado. Sin embargo, dadas las coordenadas dadas por Pierre Restany acerca del «nouveau réalisme», éste aún se aleja más de la obra de los de Zaragoza, a no ser que se obvie esta definición y con él se refiera a la capacidad de concreción de las formas expresivas, aludida por Cirici-Pellicer en su texto. Aún así, la carga subjetiva quedaría relegada.

Por suerte, Cirici-Pellicer nos ofrece en su citado texto una pista más acerca de su particular concepción: «la reacción de los más auténticos, en los Estados Unidos, contra la general Way of Life». De referirse a los artistas pop, como hace sospechar la adopción del nombre de esta nueva tendencia por parte de Santamaría, Vera y Sahún en su exposición

conjunta del mes de diciembre en Zaragoza, los considerados propiamente como tales nunca han demostrado una oposición de tipo ideológica contra los valores establecidos, salvo en muy contadas excepciones.<sup>449</sup>

Quien más se acercó a esta inclinación internacional fue Ricardo Santamaría con sus collages, pero sólo aparentemente. Sí es cierto que los objetos empleados por Vera y Sahún se hacen más concretos e identificables por el espectador entre 1963 y 1964, aumentado sus facultades signícas y, si se quiere, simbólicas, sin que dejen por ello de surgir desde sus propiedades formales. Dorado, Sahún y Vera coinciden en señalar el inicio de esta nueva vertiente plástica a finales de 1963 como muy pronto, si bien nace en la conciencia de Santamaría en mayo de 1964 a raíz de la dura crítica de Cirici-Pellicer a la «nueva figuración».

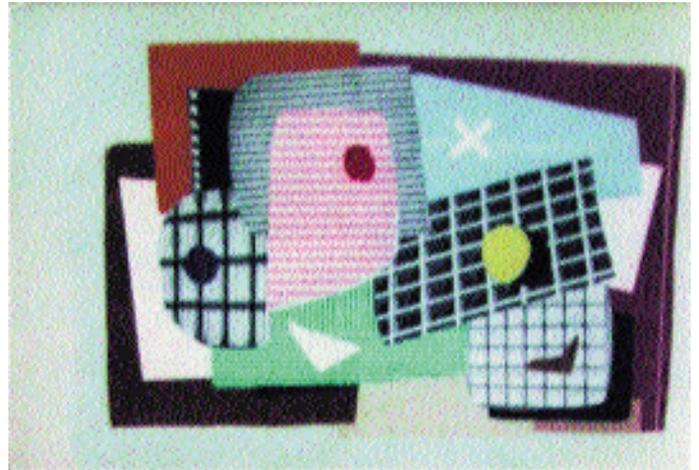


Crítica de Manuel Rotellar de la película *Abstracción Lírica Formal* de José María Sesé. Programa de la 7.ª Sesión (Cine y Literatura) del Cine Club Saracosta, temporada 1964-1965, Zaragoza.

Por tanto, el verdadero cambio suscitado en 1964 se debió a la advertencia por parte del Grupo Zaragoza de la capacidad sígnica y consecuentemente comunicativa de los nuevos materiales, a pesar de constituir objetos en sí mismos. Gracias a este potencial, éstos se integran en un lenguaje referencial aunque fenomenológico, antes conformado únicamente por cruces, trazos y arabescos pictóricos. Ahora, los del Grupo Zaragoza pueden aumentar la consideración universal del lenguaje a un nivel de realidad más próximo. Sin embargo, no comparten con el Popart y el nuevo realismo el mismo concepto de apropiación nominal teorizado por Restany, precisamente a principios de esta misma década de 1960, dado que los artistas de estas tendencias apartan cualquier forma creativa voluntaria para proponerse como electores de una realidad conformada

anónimamente por la sociedad, mientras que los del Grupo Zaragoza introducen esa realidad en las estructuras constructivas y artísticas de su creación. En este sentido, éstos avanzan respecto a la estética formulada por las pinturas de Pórtico quince años atrás aun sin salirse de sus parámetros, al romper con la pureza de la pintura para integrar en ella el poder comunicativo de los objetos reales, siempre sobre una superficie artística. Esto es lo único que se acerca al «nuevo realismo» en el cuaderno *El arte como elemento de vida* (octubre, 1964), donde ya no se menciona la «nueva figuración» y sí en cambio la «no imitación» –además de aparecer en él la firma «Grupo Zaragoza» por primera vez–, aunque persisten en el modelo del «artista puro» y la «necesidad del arte», propias del «voluntarismo» denunciado por Restany. Gracias a este adelanto sí pudieron acercarse aún más a la sociedad y prescindir de los críticos y de las instituciones intermediarias. Pero, por otra parte, tergiversaron la verdadera dirección de los materiales empleados por los nuevos realistas con el fin de cultivar y fomentar la estética heredera de Pórtico, tal y como demuestran los fondos de pinturas, trazos y gestos superpuestos a los recortes y que convierten estos nuevos materiales, ahora poseídos mediante su combinación con la pintura, en nuevas formas de expresión que no anulan la tradición abstracta autóctona, sino que la amplían pues, más que acercarse al nuevo realismo definido por Pierre Restany, el concepto artístico es compartido a rasgos generales con lo que este crítico francés denominó neo-dadaísmo, representado por los primeros collagistas figurativos y objetuales americanos tras la tormenta del expresionismo abstracto, principalmente por Jasper Johns y las combinaciones de Rauschenberg, quien nunca dejó de valorar el estatus de la obra de arte única<sup>450</sup> y las cualidades materiales y artísticas de los objetos empleados e insertados en su pintura, a diferencia de los nuevos realistas y aún más de los affichistes.<sup>451</sup>

A la hora de abordar en sus libros la relación de su grupo con los nuevos realismos, Santamaría no habla de préstamo sino de coincidencia, y establece las diferencias que los distingue a pesar de afirmar que el arte que cultivaron debe más al dadaísmo y al nuevo realismo que a la abstracción y al informalismo. Puestos a establecer referencias, la estética del Grupo Zaragoza no fue más próxima a este relativo renacer dadaísta –cuya identificación con el dadaísmo fue a su vez bastante dudosa–, que al Merz de Kurt Schwitters, tal y como ha relacionado a Daniel Sahún Cirici-Pellicer en su texto dedicado a la Escuela de Zaragoza. Con este artista comparten la voluntad artística y la inserción de los objetos encontrados como material para una obra total, al tiempo que pierden totalmente sus significados.

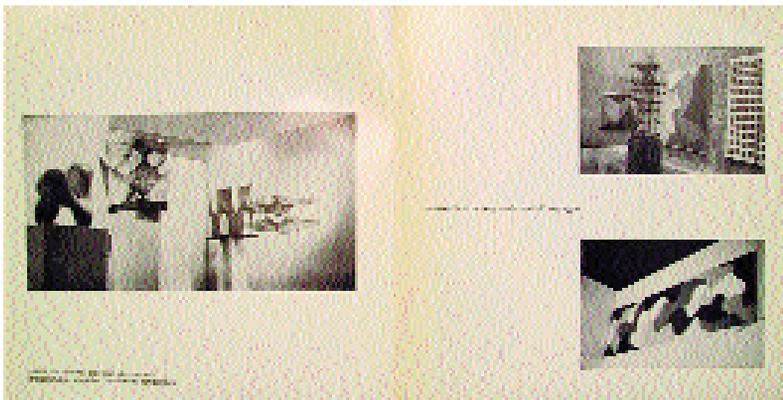


Juan José Vera, collage sobre cubierta de álbum de fotos, 1951, 22 x 33 cm

A esto debemos añadir los contenidos sociales de los collages de Santamaría que lo distancian aún más de los nuevos realistas y lo acercan en todo caso a los temas de los fotomontajes políticos de las décadas de 1920 y 1930. Santamaría, mucho más documentado que el resto del Grupo Zaragoza y sensible por la teoría, participó muy tempranamente en una primera y tímida asunción del Pop en España, caracterizada por un limitado conocimiento de las verdaderas inquietudes de este arte definido por Lawrence Alloway a mediados de la década de 1950. Esta adopción española, contemporánea en el tiempo a la de otros países occidentales, fue tamizada por una crítica social inexistente en el Pop y en el nuevo realismo –tal y como podemos observar en ciertas obras de Rafael Canogar, Román Vallés, Equipo Crónica, Antoni Miralda, Eduardo Arroyo o Juan Genovés–, tan sólo comprensible a partir de las circunstancias político–sociales españolas, bien distintas al desarrollo económico de los países de regímenes democráticos.<sup>452</sup> Esta diferencia de nivel de desarrollo conllevó una asunción de la iconografía pop por parte de los artistas y grupos españoles así considerados, con el fin de someterla a sus intenciones narrativas y a sus mensajes, en los que prima la crítica social<sup>453</sup> por las circunstancias que la política española de la dictadura imponía.

Sin embargo, existen diferencias estilísticas y conceptuales que nos impiden considerar abiertamente pop o nuevo realista a la producción del Grupo Zaragoza. Esta generalización ni siquiera se corresponde con Santamaría. La obra de estos zaragozanos se apropia mediante la pintura de las imágenes de lo no artístico para hacerlas reconocibles al creador y al público, y romper así la alienación que los separa, concepción que los aleja del Pop anglosajón y los acerca a la europea de Restany,<sup>454</sup> aunque los representantes de esta última inclinación no se sirven de los medios plásticos, sino de la capacidad nominativa del artista y de las instituciones artísticas, y en este sentido Restany y Villeglé sí teorizaron una nueva mitología urbana o un arte popular. Esta apropiación de los motivos no artísticos para enfrentarlos con el arte, es bastante anterior al Pop y, en realidad, ya se dio en la obra de Sahún y los restantes miembros del grupo antes de 1964. Léger, el cubismo y sobre todo Picasso en base a su sistema de contradicciones –el primer maestro de Vera y Sahún–, ya introdujeron en sus obras –principalmente en los papiers-collés, a pesar de las interpretaciones formalistas de Greenberg–, iconos procedentes del music–hall, de la prensa, de los adelantos tecnológicos, referencias a la Guerra de los Balcanes, etc.<sup>455</sup> La introducción de motivos de la cultura de masas nunca ha sido exclusiva del Pop y se remonta en la historia incluso al realismo holandés del siglo xvii.<sup>456</sup> Lo que distingue a esta nueva tendencia es la elección impersonal de todos ellos y la ausencia de mensaje<sup>457</sup> y de intereses plásticos, los mismos que conforman el valor más importante para el arte del Grupo Zaragoza. La adopción de la imagen se ayuda de medios de reproducción como la serigrafía, por permitir re-contextualizar,<sup>458</sup> con lo que la intervención técnica del artista es negada para reforzar la libertad nominalista. También conocemos cómo los de Zaragoza rechazaron los medios mecánicos de reproducción, por considerarlos

signos de la decadencia de la tecnificación del mundo llevada a cabo por la industria, y atentados contra la exclusividad del arte. Sin duda, las instituciones artísticas españolas no tuvieron en la primera mitad de la década de 1960 el desarrollo suficiente como para permitirse el lujo de disolver el concepto artístico dentro de los muros de galerías y nuevas disposiciones museísticas que la vanguardia histórica jamás llegó a conocer.



Equipo 57, *Trabajos sobre la interactividad del espacio 1957-1965*, catálogo de la Galería d'Art Actuel, Genève, 1966.

Por esta simple apropiación visual de los motivos empleados por el Pop para uso de sus propias intenciones plásticas,<sup>459</sup> tal y como demuestra la exposición «Pop-Art». Arte popular. 3 pintores del «Grupo Zaragoza», no llegaron a distinguir Popart de arte popular, siendo esta confusión general en la crítica española de entonces.<sup>460</sup> Esta tendencia de procedencia anglosajona se inspiró en los productos de los medios de masas que nada tienen que ver con lo popular<sup>461</sup> y que, como tales, ya llevan implícitos una separación respecto a su público, lo que viene a reafirmar la exclusividad del arte en las obras pop sin necesidad de recurrir a la intervención formal y plástica, basta con la elección, y en el nuevo realismo con la nominación artística, ámbito que fuera de los plásticos el Grupo Zaragoza nunca conoció (Sahún por ejemplo sólo hizo uso de él involuntariamente sobre sus fondos azules). No corrieron el riesgo de hacer de la iconografía pop un mensaje, como sí ocurrió con aquéllos que en España recogieron las influencias anglosajonas. En cambio, Juan José Vera<sup>462</sup> y Ricardo Santamaría ven en ellas una consecuencia del aislamiento informalista anterior, concretamente en Estados Unidos del expresionismo abstracto<sup>463</sup> y, de hecho, la banalidad de las imágenes de los artistas pop más paradigmáticos comparten con la abstracción la presencia gratuita, lo que hace de este movimiento –tan poco definido– muy apropiado a los intereses formalistas del Grupo Zaragoza, enemigos tanto de la carencia de forma como del dominio de los contenidos literarios. La diferencia, insistimos, radica en que la asunción de los motivos de la civilización y de la cotidianidad en la obra de los de Zaragoza es llevada a cabo únicamente a través de las vías plásticas y formalistas ausentes en el arte pop. Por esta razón cabría buscar referencias en aquellos que desde la plástica y el arte buscaron una salida en Estados Unidos al expresionismo abstracto,<sup>464</sup> en primer lugar Motherwell, Willem de Kooning, Esteban Vicente y, luego, Rauschenberg y Jasper Johns principalmente, en ocasiones englobados en la numerosa nómina de artistas conocidos como «ensamblagistas». Incluso los fotomontajes de Richard Hamilton, como los ensamblajes azules de Sahún, se basan en los géneros tradicionales de la pintura,<sup>465</sup> además de ser muchos los que, entre finales de la década de 1950 y a lo largo de la siguiente, asumieron al igual que los de Zaragoza la iconografía pop para someterla a sus intereses estéticos y críticos personales.<sup>466</sup>

Sin embargo y aunque sea evidente que en la obra de Santamaría existe cierta impronta propia de estas nuevas tendencias, su recepción se reduce a lo meramente visual, como demuestra la inusitada aparición de mensajes sociales en sus collages, ajenos tanto al resto de los miembros del Grupo Zaragoza como a los artistas propiamente pop y nuevo-realistas. Las primeras exposiciones de la renovación del fotomontaje de Richard Hamilton y del Pop inglés, conformado en torno al Grupo Independiente, acontecieron a mediados de la década de 1950 en Londres,<sup>467</sup> y es imposible, por los datos biográficos disponibles, que los miembros del Grupo Zaragoza tuvieran noticias lo suficientemente amplias como para servirse de esta referencia. Mientras, los affichistes empezaron a exponer sus muestras sólo a partir de 1957, a lo que se antepuso Mimmo Rotella en Milán al exhibir entre 1955 y 1957 en la Galleria del Naviglio sus décollages. Éstos –el primer impulso nuevo realista según Restany–, aunque iniciaron su modalidad de carteles arrancados a finales de la década de 1940, no mostraron hasta muy tarde su obra y en condiciones muy modestas, además de que su producción en la segunda mitad de los 50 carecía de imágenes figurativas; eran más bien de apariencia formal abstracta, y se limitaban a un asunto nominal, tal y como lo fue para su precedente surrealista Léo Malet y a diferencia del proto-lettrismo de otro precursor del affichisme, el dadaísta alemán Johannes Baader. La obra Cartelera de Ricardo Santamaría (1964), que tantas veces ha sido identificada con el décollage de los affichistes, se compone de fragmentos de imágenes fotográficas y letras sobre una estructura pictórica en lienzo, propia de la Escuela de Zaragoza, mientras que para los affichistes sus carteles desgarrados son el soporte y, al actuar en profundidad al arrancar fragmentos con una gran intervención del azar, también constituyen la obra misma a presentar,<sup>468</sup> ya sean affiches anónimos (los de François Dufrêne) o modificados por el artista que los presenta (Rotella sobre todo). Los desgarros de Santamaría, así como aquellos diminutos que Sahún introduce en unas de las piezas que presentó en la exposición navideña celebrada en Zaragoza en

1964 junto con una caja y una cerilla en su interior, cuentan por su valor material, y se acercan más al concepto de arrancado de Arp que al *décollage* de los *affichistes*, en cuyo valor nominal Santamaría no puede más que entender «pasividad contemplativa».<sup>469</sup> Sin duda Santamaría vio visualmente estos *décollages*, más figurativos y por tanto realizados a principios de la década de 1960,<sup>470</sup> y los quiso reproducir sin haber alcanzado su concepción y su valor, tan sólo intentando trabajar con posibilidades formales desconocidas para Villeglé, Hains, Rotella, etc. Al fin y al cabo, Santamaría admite que existen diferencias fundamentales entre los nuevos realistas, el Pop y el realismo que el Grupo Zaragoza alcanzó gracias a investigaciones plásticas independientes. Afirma compartir con aquéllos la objetividad y ciertas técnicas, pero no su espíritu.<sup>471</sup>

De hecho, existen referencias más cercanas. En 1963 se exhibió una buena representación de arte pop americano en Madrid, en la exposición *Arte de España y de América*<sup>472</sup> y, antes, aludida por Santamaría,<sup>473</sup> en 1961 se institucionalizó el término «ensamblaje» en la exposición *Art of Asemblage* celebrada en Nueva York, donde se mostraron por primera vez de forma conjunta las últimas tendencias en este terreno, entre ellas el nuevo realismo, el *affichisme*, el *Popart* y una buena nómina de los considerados por la historiografía «ensamblagistas» o «neo-dadá»,<sup>474</sup> desde Jess, Clay Spohn, Wallace Berman, Jay Defeo, Rauschenberg y Louise Nevelson, hasta Bruce Conner, George Bretch, James Dine, Kienholz, Chamberlain, Stankiewicz, etc., un cajón de sastre que comparten con el Grupo Zaragoza la tergiversación del objeto para fines distintos a los originarios, a pesar de que esta tendencia es considerada heredera del surrealismo que los zaragozanos rechazaron contundentemente. Sin embargo, la humanización formal de los productos industriales en las esculturas de Vera y Santamaría, es apreciable en los collages, ensamblajes, bronce e instalaciones de Eduardo Paolozzi, artista procedente del Grupo Independiente londinense y representante del llamado «nuevo brutalismo» por la influencia de Dubuffet. También en los primeros collages antropomórficos de 1958 del collagista islandés Erró, cuyo concepto de crítica social, a pesar de trabajar con medios meramente mecánicos y estar exento de cualquier plasticidad, es bastante similar a los collages de Santamaría; o los conocidos en Nueva York como los «Doom artists», opuestos a la banalidad pop, o el compromiso poético y social de Jean-Jacques Lebel. Todos ellos podrían tener un precedente en la apropiación artística de los desechos encontrados de Kurt Schwitters (al fin y al cabo también fue referencia fundamental para los escultores de CoBrA),<sup>475</sup> maestro del collage que comparte con los de Zaragoza la toma de los objetos por sus cualidades formales,<sup>476</sup> es decir, la unión de lo concreto con el valor abstracto<sup>477</sup> en un acto de apropiación constructiva.



Sin título, ceras sobre papel.

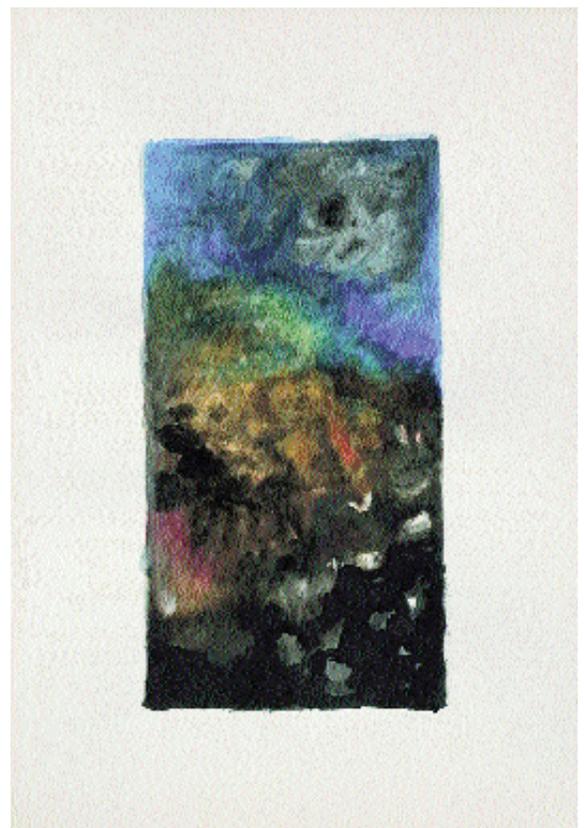
Sin embargo, entre el Grupo Zaragoza y el arte Merz de Schwitters existen diferencias fundamentales, en concreto las mismas que distinguen la vanguardia artística y el desarrollo del arte posterior. Si para los miembros del Grupo Zaragoza siguen primando los principios pictóricos por el fuerte legado de Lagunas y la primera Escuela de Zaragoza, incluso tácitamente en la construcción de planos de las esculturas de Vera y Santamaría, la meta de Schwitters fue una obra total en forma de arquitectura (incluyendo la fonética poética), aunque simplificada en las modalidades de la caverna primigenia<sup>478</sup> y de la catedral medieval que sublima los objetos desechados por la civilización.<sup>479</sup> Su último objetivo fue prolongar el impulso acumulativo de los restos de

sus encuentros con materiales y objetos que Schwitters constantemente recogía de la calle. Su proyecto final fue el Merzbau –su propio taller y hábitat–, que fue componiendo conforme transcurría su propia vida a partir de una sucesión de vivencias. De esta manera, Schwitters respondió con su experiencia a la necesidad de romper los marcos de un arte destinado a disolverse en la cotidianeidad mientras que, como hemos podido comprobar, los miembros del Grupo Zaragoza mantienen los límites de lo que es Arte sin alcanzar una actitud artística continuada. La producción de Schwitters es en realidad inacabada,<sup>480</sup> constituye una constante alternancia de vivencia y solidificación<sup>481</sup> de la misma, que además de sus tres Merzbau se manifestó en forma de infinitas series de collages y construcciones en las que el gesto es más importante que el resultado,<sup>482</sup> concepto creativo y proyectivo del autor<sup>483</sup> que, a su manera y desde sus precedentes anteriores, Sahún alcanzará en los últimos años de su carrera en posesión de sus propios restos encontrados, sin tener por ello que cuestionar la definición del arte como sí hizo Schwitters desde la experiencia y algunos de sus contemporáneos vanguardistas desde la teoría, dado que este artista de Hannover sí equiparó la creación artística a la génesis de las formas naturales<sup>484</sup> según el concepto creativo de su amigo Hans Arp. El arte de Schwitters es puro porque es banal,<sup>485</sup> mientras que el del Grupo Zaragoza es puro porque es Arte, y mientras la construcción del primero es laberíntica,<sup>486</sup> la del constructivismo expresivo zaragozano es formativa.

La apropiación pictórica del objeto y de la imagen preexistente que el Grupo Zaragoza lleva a cabo por vías meramente plásticas, es compartida por ciertos artistas españoles contemporáneos. Entre los citados por Santamaría como afines, no se encuentra quizás el más evidente en relación a sus collages: Román Vallés, atendido especialmente por uno de los críticos citados por el Grupo Zaragoza, Juan-Eduardo Cirlot,<sup>487</sup> y al que quizás conocieron en la exposición de Barcelona de principios de 1964.<sup>488</sup> Presentando tras un viaje a París en 1961 una paralela integración de papeles desgarrados y plegados en su pintura informalista y gestual (enfrentada con cierta construcción), la cual entró en una crisis que en el país se había hecho general desde años atrás, Román Vallés adopta desde finales de 1964 una iconografía figurativa cercana en apariencia al Pop a pesar de las capas de pintura que individualizan la imagen reproducida fotográficamente (primeramente empleó estampas modernistas) y que ahora entra de lleno en la pintura gestual precedente mediante el desgarrado. De esta manera logra definir su pintura mediante aquello que no lo es, una vez establecido este método tras una fase destructiva de su ante-



Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel.



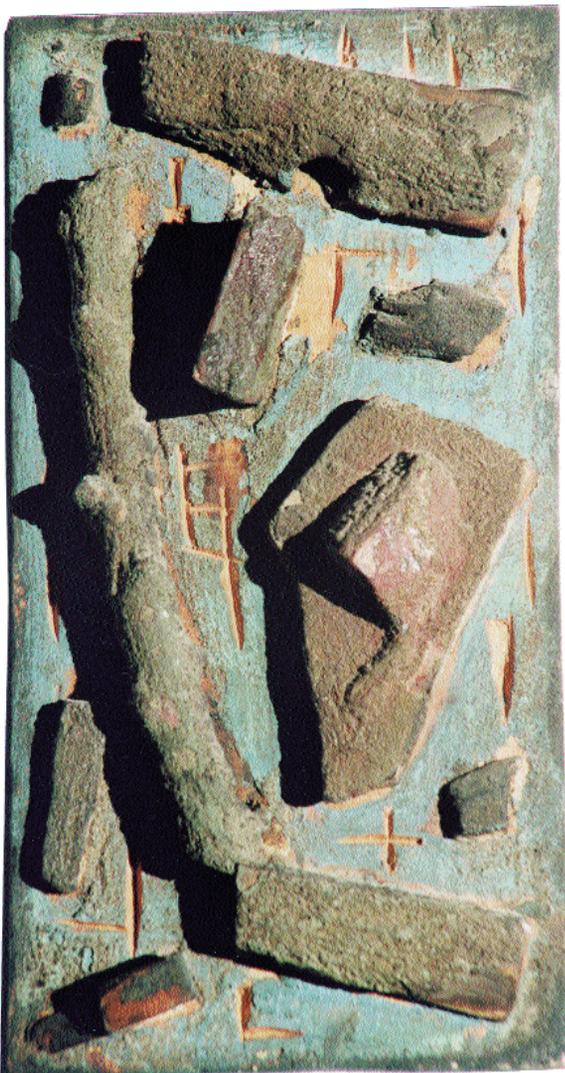
Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel.

rior informalismo, tal y como expresa su Mundo roto de 1964, serigrafiado en una nueva serie dos años después, y donde el contenido crítico surge de la concepción dialéctica de la actividad plástica entre lo creado y lo impreso reproducible. Como este artista barcelonés, el collage del Grupo Zaragoza consiste en una paulatina asunción de la realidad cotidiana en el recinto de la pintura, cuyo destino es su aproximación al público una vez consolidado. Ahora el espectador observa en las mismas estructuras constructivo-expresivas –frente a la base informalista de Vallés– elementos de su propio entorno con los que se identifica de manera directa; y no es casualidad que este pintor catalán alcanzase en pintura tras el collage una síntesis entre la geometría y su anterior informalismo.<sup>489</sup>

Pero existe otro ejemplo más cercano y sensiblemente anterior en el tiempo. En Zaragoza, María Pilar Burges ya había experimentado esta síntesis entre el collage y el color gracias a las resinas vegetales, con el fin de determinar el espacio pictórico a partir de aquello que no es propiamente pintura. Aunque firmó a finales de 1964 la carta en contra de la apropiación del nombre de la capital aragonesa por parte del Grupo Zaragoza, mantuvo cierta amistad con José María Peralta de Lecea, solitario pintor vinculado a la tertulia de la cafetería Alfonso I (junto con Virgilio Albiac, Baqué Ximénez

y J. M. Martínez Tendero) que, más que por la abstracción, se preocupó por sintetizar las posibilidades plásticas y texturales ofrecidas por los materiales –tanto artísticos como no–, y cuya aportación a la llamada Escuela de Zaragoza ha sido reivindicada en varias ocasiones por Ángel Azpeitia,<sup>490</sup> siendo que compartía sus impresiones con Ricardo Santamaría.<sup>491</sup>

María Pilar Burges pronto se sintió animada por las posibilidades plásticas del collage, motivada sobre todo por su interés en múltiples modalidades de artes aplicadas, concretamente en el figurinismo, disciplina en la que comenzó a integrar papeles recortados en la segunda mitad de la década de 1950. Por otra parte, sus estancias becadas en Barcelona entre 1948 y 1955, y en París y Roma entre 1956 y 1961 con el fin de completar su formación artística, le proporcionaron un conocimiento amplio de las corrientes plásticas contemporáneas que siempre analizó, atendió y en ocasiones adoptó desde un punto de vista crítico y personal. Estos son los datos que disponemos para poder comprender cómo en 1962 pudo realizar el collage de grandes dimensiones Abrazo a nuestro mundo, confeccionado para conmemorar la primera puesta en órbita espacial de un ser humano (John Glenn). No sabemos si los recortes irrumpen en la pintura o ésta aureola aquéllos, siendo ésta una de las primeras muestras de resinas vegetales que la autora generalizó en su producción posterior. Lo que sí es cierto es que originan puntos de suspensión tal y como se presentan las imágenes en el resultado, en cualquier caso emanan del abrazo del astronauta, lo que manifiesta desde el tema la reconciliación del collage con la pintura, ya ofrecida de forma dialéctica por Picasso, el primer artista que empezó a interaccionar la ficción pictórica con los materiales reales, lo que en



Juan José Vera, sin título, 1960, ensamblaje de madera sobre tabla.

la pintora zaragozana no deja de constituir un acto de posesión y proyección personal, como muestra su collage *La pajarita de papel*, también de 1962 y confeccionada con los documentos que acreditan su carrera artística.

Tras la negación vanguardista, en cierto modo el collage participa de la pintura, y se irá integrando con mayor seguridad en las producciones posteriores de María Pilar Burges. Así debemos valorar los collages de Santamaría, y por esta razón no se desliga de la trayectoria de sus compañeros de grupo hasta 1963. Por encima del Pop y del nuevo realismo, apenas conocidos en la España de esta década, debemos calibrar la integración del collage y de los nuevos materiales en la producción de Santamaría, Vera, Sahún y Dorado, sobre las mismas estructuras constructivo-expresivas de la Escuela de Zaragoza.<sup>492</sup> Esta adopción iconográfica del Pop no fue exclusiva ni de Zaragoza ni de España, dado que existieron casos paralelos en una Europa que recibió los nuevos ecos realistas de los centros de irradiación (París, Estados Unidos y Roma), como el holandés Wim T. Schippers, que integró la pintura en las imágenes fotográficas.

Daniel Sahún respondió a esta nueva orientación del grupo con la toma en sus cuadros de objetos más reconocibles y por tanto más cercanos a la imagen, relegada hasta ahora en beneficio de los valores formales. Aun siendo escasas, estas nuevas obras han sido las más expuestas y las más ilustradas en exposiciones colectivas y manuales de arte. Tal incremento del objeto, sin embargo, vino acompañado de un paralelo crecimiento de la dimensión pictórica, tanto en sus óleos como en los ensamblajes.

La distancia entre forma y contenido de los collages figurativos que Santamaría supera mediante el gesto de apropiación, en Daniel es salvada mediante la metaforización del movimiento mecánico, a la manera de las máquinas de Tinguely aunque sin su sentido lírico y sin crear un movimiento real, sino mediante la ficción propia de la pintura y de los marcos a los que se suscribe. De los objetos más impactantes y reconocibles de la serie de obras que realiza entre 1964 y 1965, quizás sean los más significativos el radio de bicicleta empuñado por una mano en *Azaila* y el molinillo de *Pensamiento onírico*. El girar de estas piezas ponen en funcionamiento el movimiento creado por las formas traslapadas en *Tiempos miserables*, los cuales Sahún ha logrado aglutinar en la sucesión mecánica de los eslabones que quedan a la izquierda en *Azaila* y que repiten, siguiendo los argumentos de Arnheim,<sup>493</sup> la posición vertical del espectador, así como las formas circulares su centro de atención y, en definitiva, el del mismo creador. De hecho, el movimiento circular del molinillo es reproducido por un trazo oval arriba y abajo de *Pensamiento onírico*, junto con una nueva cruz que intenta localizar la ubicación del autorretrato. Estos objetos que indican el movimiento de la manifestación, roban protagonismo a las anteriores estructuras, cada vez más relegadas a la parte inferior del soporte para establecer el peso de la composición emanado de la posición del que la contempla. Las estructuras de los enrejados se habían objetivado, secado, ya no servían a la manifestación y por eso fueron recha-



Juan José Vera, *Paisaje azul*, 1965, ensamblaje, óleo y arenas.



Ricardo Santamaría, *Marine*, 1980, ensamblaje.



Ricardo Santamaría, sin título, h. 1964, collage.

Sesé). Al mismo tiempo cabe la posibilidad, ahora real aunque simbólica, de poder empuñar el molinillo y realizar un movimiento giratorio; así se producirá el encuentro esperado entre el sujeto y sus objetos. Siendo que el título Azaila remite a la arqueología por ser el nombre de un yacimiento celtíbero de la provincia de Teruel, la actividad pictórica consiste en revivificar los cuerpos encontrados inertes y opacos.



Sin título, 1964, óleo sobre lienzo, 130 x 90 cm

zados y lanzados a la parte inferior de las pinturas. El centro de gravedad es sustituido por el del sujeto gracias a la participación del movimiento figurado. De hecho, la ficción de estos elementos metafóricos son puestos en duda por la única imagen robada de la producción de Sahún de los años 60: el puño que sostiene el radio de bicicleta en Azaila es habitual en los lenguajes publicitarios para dirigir la atención del lector y por tanto, además de señalar lo manifestado, invita a sostener el vértice de todo el mecanismo pictórico, los radios que sintetizan la circunferencia perfectamente orgánica –ámbito de la vida y del tiempo continuo–, con la sucesión mecánica y cinematográfica de sus dientes, recinto de la memoria y del tiempo pensado (por esta razón sus pinturas, junto con las de Vera y Santamaría, se prestaron tan bien a ser filmadas por José María

La única opción posible es la reconciliación con aquél que los encuentra, para lo que necesita objetivarse él mismo sobre el soporte pictórico. Por esta razón encontramos objetos que quieren simbolizar al yo, como el cajón de Pensamiento onírico desligado del molinillo para poder ser contemplado frontalmente en su plenitud. El problema radica en que el cajón tan sólo es, como los textiles, las cortinas y la pintura misma, un molde para aprehender lo que no se puede asir: el yo que sólo puede ser materializado mediante la mecánica de su memoria aplicada en los materiales, pues su interior esta vacío, tal y como podemos apreciar en los pequeños pots y cavidades de algunos de sus collages posteriores (el acto de enmarcar de la pintura está claramente expuesto en el retrato real de una lata de conserva en Espacio memorial, 1995), y en la caja de papel que alberga una cerilla en un pequeño collage de 1964. La cerilla espera ser encendida como el molinillo y el radio activados, los cuales deben ser leídos como si cumpliesen la función de la piedra de un mechero. Sólo el encuentro entre el sujeto y sus objetos (el radio de bicicleta apela la cadena de la izquierda en Azaila, aunque ésta sea de una escala inapropiada para ser encajada en sus dientes), entre los objetos y el soporte pictórico, puede revivir el instante encendiendo la chispa eléctrica, ausente paradójicamente en su vida laboral, que contribuye a crear un producto separado

(Sahún delinea los planos para su empresa y, al cumplir su horario diario, llega a casa y enciende la luz). Esta cerilla es el instrumento del pintor para manifestar, pues es paralela a la mano impresa en *Huella* (1979) y a la espátula, la brocha y las tijeras que aparecen sobre algunas telas y arpilleras posteriores. A diferencia del collage de Santamaría, Sahún remite claramente a su propio proceder, y sólo aplicando este principio en nuestro análisis, es decir, sin escisiones temáticas, podremos develar sus inquietudes creativas. Sus obras intentan la dualidad y no se limitan a representar la disociación entre el artista y el mundo que le ha tocado vivir. Y esta búsqueda también podemos apreciarla en la obra de Vera si la analizásemos a fondo.

Mientras tanto, Sahún ha preparado el lecho del momento extático esperado. Ha relegado los enrejados a la parte inferior y sobre los fondos pictóricos pálidos se libera un juego de transparencias creadas con blancos y textiles baratos, como si de una orgía pictórica se tratase. Aun sin recurrir a la imitación y haber destruido las estructuras cartesianas, Sahún ha construido mediante la forma el paisaje necesario para la descarga eléctrica potencial. Todo es un acto de manifestación.

El azul es el marco infinito para una sucesión de formas presentadas sobre un mismo plano, siguiendo la lógica de la figuración de los antiguos egipcios y de las imágenes religiosas bizantinas. Ellas parecen decirnos: «Si no somos visibles no existiremos en la otra vida», sólo que en su caso esa «otra existencia» acontece en el Arte, la mesa de disección donde Sahún experimenta constantemente nuevas formas y combinaciones plásticas para poder penetrar en la opacidad de los objetos. Bajo esta necesidad, nuestro artista ha compaginado el arte manifestante de la religiosidad primitiva, con la escenificación de la pintura mimética, y esta contribución cognitiva es su manera de responder a la apelación popular exigida por el contexto artístico de su época y por la nueva orientación de Santamaría y Vera.<sup>494</sup>

Este soporte pictórico, sin embargo, es investigado por Sahún de manera independiente, y sobre él va a ir recuperando las formas lineales y el cloisonné, pero ahora en una síntesis más compacta: el color se limita al azul por ser el fondo de donde arranca esta búsqueda, y por oponerse tangencialmente al rojo sólido y cosificador. Alcanzado el color deseado, Sahún indaga en las líneas para generar las formas. Junto con la obra de Otelo Chueca y Teo Asensio, esta serie se aleja radicalmente de cualquier forma de «nuevo realismo» proclamado por el Grupo Zaragoza, y se conforma de manera



*Pájaro herido*, 1964, óleo y collage sobre arpillera, 100 x 81 cm

opuesta a sus cuadros objetuales de 1964 y 1965, aunque sería una osadía hablar de compensación cuando se trata de hacer surgir de un mismo azul infinito y vacío –esto es, una nada pictórica absoluta– las formas en ausencia total de objetos preexistentes, ni reales ni imitados. Si por el lado objetual tenemos Pensamiento onírico (1965), a éste le antecede en pintura Sueño azul (1964), lo que significa que Sahún primero manifestó el onirismo sobre el azul immaculado con trazos negros, y luego mediante la metaforización mecánica del objeto, lo que implica la disociación entre el sueño vivido (etéreo por pertenecer a una vivencia) y el sueño recordado (objetual y mecánico como la memoria), ambos materializados mediante las facturas que les son propias. Más tarde, entre 1977 y 1979 tanteará una nueva figuración antropomórfica una vez alejado del collage y del ensamblaje, quizás para probar –en ocasiones a la manera de Nicolas de Staël y Aguayo– las posibilidades de la imagen simulada una vez alcanzado el grado cero de la expresión, es decir, a posteriori y no con el a priori de la representación convencional, tal y como retomaron la figuración a finales de la década de 1920 Malevitch en sus telas y Rodchenko en sus fotografías, a partir de los valores alcanzados con la pintura no objetiva, por poner dos ejemplos simplemente comparativos. Este interés por la figuración primigenia fue paralelo a la anterior recuperación del enrejado en una nueva transparencia sobre sus pinturas azules, y bajo la síntesis de formas ortogonales y curvas, siendo que estas últimas posaron sobre sus primeras arpilleras conformando un nivel superpuesto. Al fin y al cabo y desde sus primeros tanteos abstractos, Sahún siempre jugó con lo formal y lo informal para obligar al espectador a activar sus mecanismos de percepción y construcción, y así participar activamente en la construcción del cuadro a partir de las sugerencias de la materia, tal y como quisieron interpretar Botticelli y Leonardo da Vinci en su época renacentista, las manchas legadas sobre un muro por una esponja llena de pigmentos. Entre todo lo susceptible de ser descubierto en estas impregnaciones, Da Vinci cita en primer lugar cabezas. No se dio cuenta –o quizá sí– de que fue víctima de su innato impulso retratístico.

Las formas circulares conformadas por los trazos gestuales y estructurales de estas pinturas de Sahún, desvelan la naturaleza de los centros experimentados hasta entonces: son localizaciones de sí mismo sobre el soporte pictórico dado que, negada la imitación, sólo cabe la expresión fenomenológica, lo que supone afirmar que las formas imitadas del natural encubren como los textiles este impulso inevitable, las mismas telas que en sus cuadros más objetuales crean veladuras sobre la inmensidad de la pintura, siendo que de alguna forma, al escoger para este fin textiles menos bastos que las primeras arpilleras, recurre a su propio vestuario envejecido, aquél que en su momento le cubrió como el pequeño cajón que en Pensamiento onírico alberga su yo definido como un vacío por no poder ser percibido. Sahún, al mantener la pureza de la pintura que aprehendió con Lagunas, puede investigar la manifestación con los cofres representativos, pero nunca los contenidos. Sólo puede alcanzar un juego de máscaras y aspirar a que éstas transparenten lo más fidedignamente posible el interior deseado. Incluso el recurrir a objetos reales no consigue superar esta barrera: cuando Sahún dispone un molinillo sobre el soporte, éste lanza de inmediato desde su interior un cajón vacío, porque la única certeza obtenida es que todo ensayo de traspasar la opacidad de un objeto queda en el ámbito onírico y remite irremediable y oníricamente a uno mismo, como simula incesantemente el movimiento giratorio de este mismo moedor y del radio de bicicleta de Azaila. Por esta razón debe investigar a partir del azul infinito con la pintura misma y con las formas emanadas directamente de su propia mano. Obviamente, los primeros resultados son ovoides que, de manera progresiva, van configurándose encefálicamente.<sup>495</sup>

## EL PROCESO CREATIVO. CAMINO HACIA LA SÍNTESIS DEFINITIVA

Dibujen sin ninguna intención particular, garabateen automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros.

Al llevar una vida excesivamente facial, también estamos en una perpetua fiebre de rostros.  
En cuanto agarro un lápiz, un pincel, me llegan sobre el papel uno tras otros, diez, quince, veinte. Y salvajes la mayoría.

¿Soy acaso todos estos rostros? ¿Son otros? ¿De qué fondos proceden?  
¿No serán simplemente la consecuencia de mi propia cabeza reflexionante?

Henri MICHAUX, *Pensando en el fenómeno de la pintura*, 1946.

A estas palabras y al grafismo automático de Michaux, Sahún parece responder con su serie de pinturas azules: «¿Acaso no soy yo el que construye el cuadro?» Esta reflexión determina el punto de inflexión en su carrera y enlaza sus óleos con sus cuadros objetuales, puesto que así lo demuestran los títulos: la destrucción por un lado con *Aquelarre* y *El final de los tiempos* –que parece responder a *Tiempos miserables*–, y por otro una nueva génesis formal con *Resurge*, *Formas en embrión* y *Juegos florales*. Son las formas circulares las que constituyen el cuadro sintetizadas con los anteriores enrejados que ahora se acomodan al color, sin ser éste –ni las figuras redondas (antes objetos)– el que se superponga a la construcción. Siendo azul no necesita ser construido para colocarse en un primer nivel. Los objetos sustituyen a estas cabezas, y por tanto éstos remiten al sujeto que los ha encontrado. No debemos olvidar que tanto el molinillo como el radio de bicicleta son círculos, símbolos tradicionales de la perfección al carecer de referencias geométricas de ubicación. Como señala Arnheim, al contar con un centro propio y valerse por sí mismos, pueden girar sin experimentar cambio alguno.<sup>496</sup> Su perfección y autosuficiencia son el complemento del azul más apropiado en tanto que materia, la concretización perfecta del momento extático del artista en su entorno extraño.

Conociendo el predominio de las figuras antropomórficas en las pinturas salvajes de Fautrier, Dubuffet, Chassac, Kemeny, CoBrA, etc., no pueden extrañarnos estas reminiscencias encefálicas que dan nombre al lienzo *Personajes*. Con estas estructuras ovaladas y verticales (las formas surgen de la parte inferior como en los paisajes objetuales de *Azaila* y *Pensamiento onírico*) Sahún se apodera de la pintura con la misma construcción con que Vera y Santamaría hacen de los materiales humanistas esculturas. En cambio, a diferencia de sus dos compañeros de grupo, Sahún ha delimitado los límites de la pintura para hacer de ellos los marcos de distintas instantáneas de lo que ya es un único proceso creativo.

El Grupo Zaragoza, tras la exposición de mayo de 1965 en el Centro Mercantil de Zaragoza, paraliza su actividad expositiva, aunque esto no significa que sus miembros dejen de investigar con sus obras plásticas. La exposición en Lisboa fue en realidad programada para abril y mayo de 1964 a través de un familiar de María Asunción Abad, con quien Daniel Sahún contrajo matrimonio ese mismo año. Finalmente se celebró un año después en la Fundación Calouste Gulbenkian, y a partir de ella derivaron las de Damasco, Beirut y Bagdad, siendo que la de Madrid del mes de marzo antecedió todo el trayecto de la colección.<sup>497</sup> Por esta razón consideramos que la actividad expositiva del grupo se detuvo en 1965, aunque se intensificaron los actos de presencia en la vida cultural de Zaragoza por medio de comunicados, proyectos (el fallido museo de arte contemporáneo en el Torreón de la Zuda), actividades enfocadas a reactivar el arte contemporáneo en Aragón, por ejemplo a través de los encuentros de Riglos de verano de 1965, y la encuesta dirigida a artistas nacionales en relación al papel y organización de los certámenes y concursos oficiales. Con todo ello trataron de difundir la importancia del arte en la sociedad, objetivo que también guió la apertura en ese mismo año del Estudio-Taller Libre de Grabado, utilizando para ello la multiplicación de la imagen propia de este procedimiento tradicional, como medio de democratización de la creatividad artística y, sobre todo, como respuesta al extendido movimiento español Estampa Popular. Si bien Santamaría fue el principal impulsor de todos estos proyectos, ni Sahún ni Vera apenas participaron, debido a las limitaciones impuestas por sus profesiones, contando tan sólo con las tardes para poder entregarse a sus

# TRES PINTORES SE DEFINEN

- Santamaría, Vera y Sahún, de la Escuela de Zaragoza
- Nuevo realismo pictórico, no pintura abstracta

Tres importantes pintores del Grupo Escuela de Zaragoza han regresado de la capital de España. Llegan saboreando aún el triunfo obtenido en Madrid con la exposición antológica del citado grupo, celebrada durante todo el mes de marzo en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Tenemos en nuestras manos el catálogo editado con tal motivo — muy lujoso, con numerosas ilustraciones y semblanzas de los hombres que componen esta importante muestra del arte aragonés de hoy—. Los nombres de los pintores que colgaron cuadros son, por orden alfabético: Aguayo, Antón, Asensio, Chucca, Laguarda, Lagunas, Sahún, Santamaría y Vera. Estos tres últimos son los responsables de que el Grupo Escuela de Zaragoza entre en una fase activa, polémica, llena de inquietud, que va desde la publicación de monografías y filmación de películas de arte hasta la organización de exposiciones de carácter monográfico, al igual que la que comentamos hoy. Por su importancia y porque queremos que ellos nos informen directamente del resultado de su experiencia hemos decidido entrevistarlos hoy.

—¿Qué os impulsó a celebrar esta exposición?

**SANTAMARIA.** — Principalmente, informar sobre nuestros propósitos y resultados. También dejar constancia en Madrid, donde tantas cosas se ignoran de fuera, que aquí, en Zaragoza, hay un grupo de pintores que saben lo que quieren y adonde van. Por otra parte, esta exposición viene a ser como una culminación del ciclo de exposiciones celebradas para revalorizar y dar a conocer nuestro quehacer de estos últimos años.

—¿Quiere decir que a pesar de la disparidad de estilos el



Los pintores zaragozanos Vera, Santamaría y Sahún, comentan los días vividos en Madrid con motivo de su exposición antológica celebrada en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Una escultura de Santamaría fue adquirida para el Museo de Arte Moderno.

conjunto resultaba homogéneo?

**VERA.** — En Madrid, la exposición ha causado un gran impacto por su unidad.

—¿Vuestro grupo es dispar a otros o bien existen analogías muy aproximadas?

**SAHÚN.** — Pues sí. Es distinto a otros porque al menos nosotros aceptamos el problema de comunicación con el público.

—¿Qué trascendencia ha tenido la exposición?

**SANTAMARIA.** — Aparte de darnos a conocer, hemos visto la obra en conjunto y podido contrastar cada uno de los valores. Ha sido importante, porque en Madrid han visto que en Zaragoza existe un grupo importante de pintores del que no tenían referencias precisas.

—¿En cuanto al impacto entre los artistas de allá?

**VERA.** — Favorable. Fue una sensación de auténtica sorpresa, pues consideraban que Zaragoza, pictóricamente, estaba muerta. Ahora el pabellón ha quedado alto.

—Entre los visitantes, ¿público exigente?

**SAHÚN.** — Ha desfilado por el salón — mejor dicho, por los dos salones — gente muy importante. Para Isabel Cajide, la exposición era excepcional; no interesante, sino muy importante. Saura la examinó minuciosamente, y Pablo Serrano, nuestro gran escultor, mostraba su satisfacción por el triunfo de unos paisanos suyos en la capital de España.

**MANOLO**

(Foto París.)

15 de abril de 1965

**PUEBLO**

investigaciones artísticas personales. El Estudio-Taller Libre de Grabado fue producto de la iniciativa de Santamaría y Julia Dorado, contando para ello con la dirección de Maite Ubide, artista que colaboró con Julia dos años después. Y tras la exposición de los resultados en mayo de 1966 en el Centro Mercantil, Santamaría se trasladó a París pensando en iniciar una carrera artística en solitario, lo que dejó sin sede al grupo –su propio taller– y frenó también este tipo de actividades comprometidas con la realidad social del arte. Antes, en enero de ese mismo año, redactaron el texto Antecedentes del Grupo Zaragoza. Logros y fracasos, donde presentaron los objetivos fijados y cumplidos, lo que a juicio de Juan José Vera ya supuso el final del grupo como tal,<sup>498</sup> aunque las relaciones siguiesen manteniéndose, tal y como ocurrió más allá de la muestra en París de octubre de 1967.

Para ese mes Santamaría, asentado en la capital gala, concertó una última exposición en sala Balzac de la galería Raymond Creuze. Se ha concedido a este pasaje excesiva importancia en relación a la disolución del grupo, en principio por el propio Santamaría. Lo cierto es que el éxito hubiera podido reactivar las actividades del grupo en Europa pero, como vemos, en realidad éstas llevaban en suspenso dos años y medio. No obstante, las investigaciones artísticas de los miembros del grupo, dentro o fuera de él, nunca fueron paralelas a sus actividades expositivas, en lo que Sahún, quien ya no expuso hasta 1973 e individualmente hasta 1985, constituye el ejemplo más paradigmático. Aun así, también hay que decir que durante estos dos años y medio tampoco expusieron a título personal salvo Julia Dorado, quien ya había iniciado su carrera profesional en el arte mientras que los demás no abandonaron sus empleos respectivos, hecho que sin duda responde al compromiso de trabajo en común que contrajeron contra el individualismo artístico, identificado por ellos con el informalismo, lo que acabó siendo un hábito difícil de superar tras la disolución del grupo.

A pesar de no haber exposiciones que organizar, en 1965 la actividad pictórica de Sahún prosiguió activamente, si bien es verdad que en 1966 se detuvo,<sup>499</sup> lo que desmiente la falsa idea instaurada por la crítica,<sup>500</sup> de que la disolución definitiva del grupo tras la exposición de París de octubre de 1967 (bastante dudosa, pues quizás debamos adelantarla a principios de 1966, como afirma Vera), ante la reacción violenta del régimen franquista por haber expuesto en el extranjero a sus espaldas, fuese la causa principal del supuesto abandono de su pintura. Si bien Sahún reconoce que este suceso le afectó muy negativamente, deben existir otras razones más imperiosas y cuyos orígenes se remontan a años antes, como la ausencia de toda actividad grupal desde 1966 y expositiva desde el año anterior.

Tras la serie azul comienzan a resurgir las formas rojizas esperando que la síntesis tras la tabla rasa sea más compacta. Si bien el Fin de los tiempos y Aquelarre son cuadros completamente azules, el rojo aparece claramente en Personajes, así como en Pasión, ya de 1965, donde un nuevo enrejado da la sensación de disolverse en el fondo azulado en busca siempre de la reconciliación. Este color reificador va avanzando junto con el enrejado, hasta que en España de Postguerra y Ejecución (ambos de 1965) ocupa otra vez el espacio desde la parte inferior tras disputárselo con el azul superior. Advertimos que se trata de títulos que señalan directamente al régimen franquista y al poder cosificador de la opresión (el rojo), mientras que en Exorcismos, sobre estas mismas estructuras irrumpen las figuras ovaladas de su serie azul. Como Picasso, Sahún retoma constantemente elementos de sus etapas anteriores en una constante síntesis expresiva para mantenerse coherente y fiel a la necesidad de evolución natural.<sup>501</sup> Las formas de Exorcismos sirven de precedente a las manchas azules encerradas en su siguiente obra, en la que un nuevo dominio casi absoluto de los enrejados y los rojos, retoma los desechos encontrados y las arpilleras. Sin embargo, estas últimas ya no hacen de soporte ni constituyen el enrejado que, ahora mucho más nervioso y expresivo, es superpuesto a los materiales preexistentes. Sahún ha invertido los niveles en un intento de sintetizarlos materializado en Pasión. Los objetos han pasado al primer nivel y el enrejado ha ascendido a la superficie sobre la que quiere localizar de nuevo con sus cruces el núcleo del sujeto. Los elementos circulares superiores quedan suspendidos sin su correspondiente azul, ocultos bajo el rojo porque, a expensas de la inversión, el azul se ha perdido defi-

nitivamente y la expresión ha vuelto a secarse, a detenerse, tal y como muestra su siguiente y última obra (1966) antes de suspender temporalmente la pintura: el ensamblaje «combinado» Pared marrón, cuyo azul es una ausencia absoluta y cuyo título no podía ser más explícito, al tratarse de la detención o cosificación de un flujo expresivo iniciado diez años antes.

De este modo podemos comprobar cómo la propia lógica del desarrollo de su pintura desemboca en un nuevo desenlace. Éste, más que un abandono temporal, constituye un nuevo punto de inflexión paralizado durante tres años, el cual finalizará cuando Sahún retome tímidamente las investigaciones sobre papel en 1969. La exposición en París supuso un duro golpe para el grupo.<sup>502</sup> El panfleto de Gilbert Rérart escrito por Santamaría a espaldas de los demás, estando él fuera del alcance de las posibles represalias, les situó bajo sospecha gubernamental. Sin embargo, la pintura de Sahún ya se detuvo el año anterior, en lo que las circunstancias personales junto con su deber laboral pesaron más que el evento parisino y los sucesos derivados: Daniel Sahún contrajo matrimonio con María Asunción en 1964, asentando su residencia en la calle María Lostal, de Zaragoza. En 1969 tienen el primer hijo y hasta 1975 no se trasladaron a un hogar más familiar ante el nacimiento del segundo. La entrega a su trabajo como delineante se intensificó. A fin de cuentas, Sahún nunca ha dejado de afirmar que la jubilación fue para él una liberación, porque le permitió desde 1993 entregarse por completo a lo que de verdad le interesaba, lo que testifica las limitaciones que la vida laboral le impuso. Siempre concibió la pintura como una necesidad de exteriorización material y personal que requiere un esfuerzo robado por un trabajo extraño a sus verdaderos impulsos, al margen de cualquier preocupación profesional considerada comúnmente artística. Queda claro que cuando Sahún afir-

The image shows a page from a 1966 exhibition catalog for the "Grupo zaragoza". At the top, it reads "3 pintores del 'grupo zaragoza'" and "del 11 al 21 diciembre 1966". The page is divided into three columns, each featuring a portrait of an artist and a short biographical text. The artists are Santamaría Ricardo I., Vera Ayuso Juan José, and Sahún Pascual Daniel. The text is in Spanish and provides details about their artistic backgrounds and influences.

**santamaría ricardo i.**

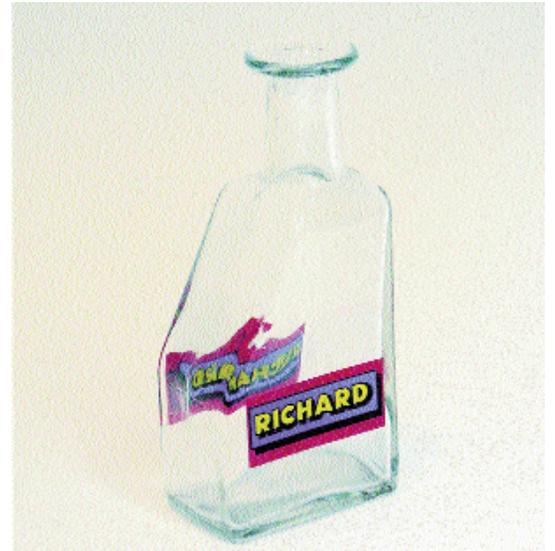
**vera ayuso juan José**

**sahún pascual daniel**

ma que el grupo pudo haber continuado durante dos años más,<sup>503</sup> se refiere sobre todo a las actividades dirigidas a la defensa del papel del arte en la sociedad aragonesa, y a las posibilidades abiertas para exponer en Europa a raíz del éxito alcanzado en París. Pero no a la reactivación de su pintura dificultada sensiblemente por su situación personal, además de que, por razones estéticas, el desarrollo de su producción alcanzó una nueva detención, siendo que para Sahún y el Grupo Zaragoza la pintura constituía ante todo una constante experimentación de las posibilidades plásticas, lo que impedía repetirse.

Como en el inicio de su evolución, pero sin desdeñar lo aprendido durante la década de 1960, Sahún retoma la creatividad en 1969 –ahora en solitario– dedicándola durante seis años exclusivamente al papel, por ser el soporte que mejor se presta a las investigaciones necesarias para buscar nuevas vías en la opacidad de Pared marrón, y por ser más económico y permitir una mayor agilidad en la expresión gracias a la posibilidad que le ofrece experimentar distintas técnicas y sustancias. Hasta entonces en las telas, tablas y arpilleras, a pesar de haberse abierto a toda posibilidad material en sus collages y ensamblajes, Sahún paradójicamente limitó la pintura al uso exclusivo del óleo, tal y como hará cuando retome el lienzo como soporte en 1975, salvo alguna excepción de 1987 en la que prueba la opacidad reflectante del acrílico. En cambio, en materia pictórica es el papel el que le permite abrirse a otras técnicas. Si bien el gouache es para él la sustancia predilecta para este soporte –con él consigue una singular intensidad cromática–, anteriormente experimentó con tintas, ceras y látex, incluso con el collage, y a partir de 1969 estos pigmentos se amplían a otras técnicas como las disoluciones de la tinta en clara de huevo sistematizadas en 1970. Con esta técnica consigue revisar los enrejados, diluyéndolos con los fondos, los esfumados, las ascensiones formales y, sobre todo, las formas ovaladas orgánicas y encefálicas. De esta manera aumenta el aspecto automático de los trazos, los cuales van adquiriendo forma de escritura (lo que luego traslada al óleo sobre lienzo con Jeroglífico, 1982), hasta el punto de motivar a Manuel Pérez-Lizano a incluirlo en su primer manual dedicado al surrealismo aragonés.<sup>504</sup>

Con estas tintas diluidas en clara de huevo Sahún se percata de una nueva posibilidad que explotará en sus óleos posteriores: el marco. En un principio, con esta técnica recobra el espacio immaculado del soporte que, casi por la propia disolución de la tinta, se transforma en espacios pictóricos donde colocar los trazos. Esta toma de conciencia de los límites definitorios de la obra artística, llega hasta tal punto que la imagen resultante se acomoda a la delimitación de sí misma en una serie de composiciones rectangulares. Los marcos se independizan de la superficie, alcanzado una libertad de acción que muchos otros artistas consiguieron con el collage y el ensamblaje, así como Sahún construyó sus soportes con arpilleras en 1962. Los papeles le permiten llegar a este tipo de alcances entre muchos otros, como las gamas de grises remitentes al grafismo, estampaciones, goteos y chorreados que rozan desde el impulso nervioso el automatismo. Luego, todos ellos fueron filtrados en sus telas. Por ejemplo su cuadro Huella (1979) viene acompañado de casi una decena de papeles que ensayan la misma impresión de su propia mano manchada con pintura. Pero no por eso constituyen meros preparativos para obras mayores, ni éstas pierden en expresividad e inmediatez. El haber dedicado su primera exposición individual a sus gouaches sobre papel en 1985 en Zaragoza, supone un reconocimiento que desmiente el carácter de bocetos de los mismos, si bien ya hizo una presentación pública de sus óleos en Valencia el año anterior junto con Juan José Vera.



Richard Hamilton, *Carafe*, 1978, vidrio serigrafiado.

Con estos papeles Sahún retoma la acción integradora de las distintas categorías pictóricas: formas, colores, estructuras, signos, posibles simbolismos, etc. Los colores se van ampliando, recupera los fondos azules y los rojos contrapuestos, así como los matices de las nuevas formas orgánicas. Haya o no estructura, la pintura retoma y prolonga su proceso de construcción. Las formas circulares enfrentadas, ahora sí, con las estructuras negras en cruz, van conformando en 1971 figuras humanas, muy definidas en una serie de músicos realizada al año siguiente y que antecede a una breve etapa figurativas coincidente en 1977 con el fallecimiento de Fermín Aguayo, por lo que asume a modo de recordatorio su figuración, también nacida a partir de sus propias reflexiones abstractas de finales de la década de 1940 y comienzos de la siguiente. Mismo, cuando reinicia sus investigaciones sobre lienzos en 1975, lo hará con una serie de figuras abstractas sobre fondos pictóricos que ya anuncian sus próximos retratos por sugerencia formal, hasta que las figuras inspiradas en la obra figurativa de Aguayo vuelvan a disolverse en una figuración no imitativa, aunque incitante. Con este breve paseo a través de la figuración, Sahún demostró que es posible crear una naturaleza similar a la que nos rodea, evitando la representación del material, únicamente a partir de las formas y de los colores, es decir, por medios puramente plásticos.



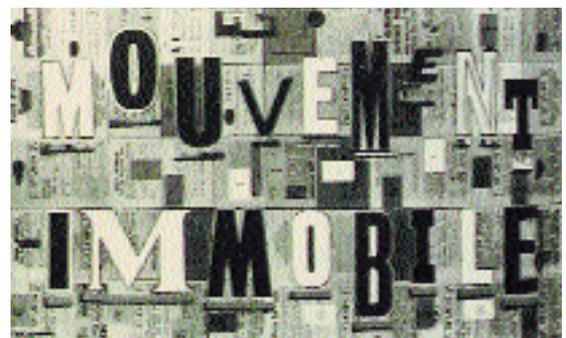
Ricardo Santamaría, *Cartelera*, 1964, collage y óleo sobre lienzo.

Entre 1979 y 1980, culminado el retorno de las figuras humanas a las formas no reconocibles, el proceso recibe un nuevo impasse que abrirá ventanas inesperadas. En *Huella*, Sahún imprime sobre la tela su propia mano en rojo –como no podría ser de otra manera–, precisamente sobre un fondo amarillo que intercede en la oposición del rojo con el azul, ambos retomados en 1970 con las tintas diluidas en clara de huevo. Sobre esta tela, el amarillo hace su entrada como marco y fondo neutro simultáneamente, y permite la suspensión efectiva del objeto sobre el azul, en este caso la mano manchada de rojo que salta por encima de los objetos intermediarios recurridos en los retratos contenidos en otras obras. Si bien la mano manchada es susceptible de ser impresa repetidas veces, ofreciendo la constante de la repetición en una versión primitiva de los medios de reproducción, el amarillo individualiza con ayuda de un trazo negro superior en forma de arco rebajado y a modo de aura artística y benjaminiana, el fenómeno único de cada ejemplar de una serie. De esta manera el amarillo remite a los fondos dorados de los iconos bizantinos y de la pintura italo-gótica, indicando eternidad en el acto de presentarse. El puño que sostiene el mecanismo pictórico de *Azaila*, la primera presencia firme del autor en la obra mediante la identificación de la mano que ha trabajado todas sus obras (unión de lo espiritual con lo manual en el retrato), ahora aparece directamente y sin necesidad de metaforización ni de imitación, sino mediante la impresión directa. El gesto se ha sintetizado con el signo, con el resultado del instrumento y así con su autor, lo que dio origen a un nuevo predominio pictórico que se prolongará hasta 1992.

No obstante, este acontecimiento del recorrido hacia la expresión y la manifestación de sí, requirió de unas conquistas plásticas logradas desde 1969 con los papeles. La tinta diluida con clara de huevo cul-

minó la síntesis entre el trazo, antes procedente del enrejado negro constructivo y expresivo, y el color, que ahora es capaz de crear sus propios campos sin necesidad de una línea que los delimite, dado que ésta a su vez, o tiende a desaparecer o se libera y adquiere autonomía propia, punto esencial para comprender el desarrollo de los trazos de color –ya no sólo en negro–, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1980, hasta el punto de asumir otras modalidades plásticas en la década siguiente, apenas conocidas por él antes, como por ejemplo el arabesco, que incluso adquirirá la capacidad de componer y construir él mismo el soporte, una vez liberado de la superficie material con los papeles de 1970. El trabajar sobre este terreno implica la reducción pictórica representada por Huella, un auténtico cuadro-manifiesto que advierte de la presencia del sujeto activo tras toda creación y expresión. Esta simplificación es presidida por la impresión de la mano de Sahún, cuya técnica nos remonta a los orígenes del arte en la Edad de Piedra, concretamente al Auriñaciense, cuando las manos impresas y silueteadas por soplado de pigmentos, se superpusieron a los macaronis, gribouillages y otras expresiones digitales que estos mismos miembros dieron origen, así como a los animales representados.<sup>505</sup> La mano impresa es una transmisión de fuerzas espirituales sobre la materia objetual, y más teniendo en cuenta que en Huella se trata de la izquierda. Es un acto de posesión y señalización que sustituye a las cruces por un impulso de fijar la presencia de sí mismo sobre el soporte material, sólo que ahora la distancia se ha acortado y simplificado, resultando ser más primitiva que incluso signos como la cruz, pues esta mano debe ser relacionada con la cruz que preside Espacio arquitectónico, también de 1979. Es la manifestación más directa de la disposición primitiva del individuo ante el extrañamiento de los objetos en la actualidad industrial, que contrasta fuertemente con su nivel de desarrollo y que reúne las dos corrientes fundamentales del arte del siglo xx: el maquinismo y el primitivismo, ambas consideradas por separado por la historiografía siendo que responden a una misma realidad, pues la reproducción mecánica de una única silueta en un acto primitivo así lo demuestra. Por esta razón la mano ha sido una constante en el arte contemporáneo, con Max Ernst adquiriendo la forma del pájaro Loplop, con Picasso en el mural realizado para la UNESCO en 1958... incluso el mismo Vera conoció la impresión de su propia mano en uno de sus relieves de madera de 1963. Perdida la función representativa de la pintura, es lógico que surjan por doquier. Su resultado hace que Sahún se percate del poder constructivo del color, sin necesidad de la línea, tal y como demuestran los campos cromáticos dispuestos como un halo alrededor de la figura principal. Sin embargo, éstos parecen configurar un paisaje por una lógica gravitatoria establecida entre el negro y el marrón en la parte inferior, y el azul y el amarillo en la superior, exactamente una ventana que presenta al motivo protagonista en suspensión. Se vuelve a abrir la pared opaca representada ese mismo año de 1979 con El muro, y se estabiliza una nueva dialéctica entre el dentro y el afuera, expresada en 1983 con Contraste.

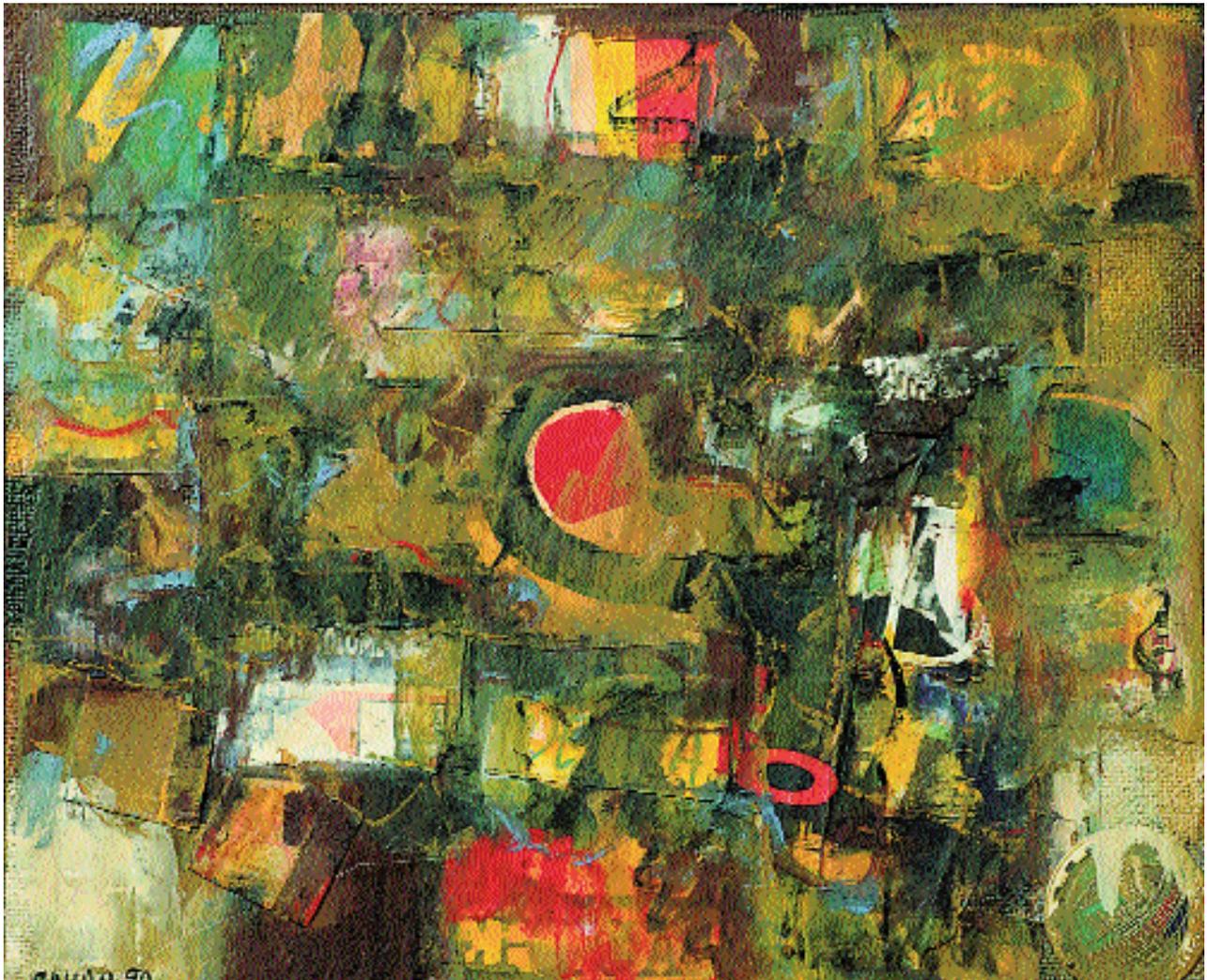
La ventana constituye otra posibilidad de romper la opacidad del soporte, quizás la más ficticia y pictórica de todas por ser totalmente cromática. A diferencia de las anteriores, es capaz de crear sus propias formas a partir de los trazos liberados del negro. El proceso creativo se invierte: si en 1963 Sahún actuaba sobre un azul infinito, ahora incide abriendo ventanas en los soportes opacos marrones y rojizos. La meta propuesta sigue siendo el gesto de manifestación de sí mediante la perforación del objeto extraño, una vez identificado éste con el global del soporte en las tintas y los gouaches, pero ahora resuelto mediante el viejo tema del «cuadro dentro del cuadro». Precisamente, Sahún admite en 1995 admirar la pintura de Velázquez<sup>506</sup> y Vermeer, ambos grandes maestros de los cuadros inscritos en escenas más amplias,<sup>507</sup> además de las escenificaciones de Fra Angelico,



Página del catálogo W. C. Seitz, *Art of Assemblage*, MOMA, New York, 1961, con la ilustración de una obra del «collagista» belga E. L. T. Mesens.

las secuencias mecánicas de Goya y sus escenas manifiestas gracias a la objetividad de la luz.<sup>508</sup> Entre estos dos niveles se establece un nexo de unión que es el acto de mostrar, ya no metafóricamente como en *Azaila* o *Pensamiento onírico*, sino de manera real mediante la plasmación directa de su propia mano en un acto de presentar, lo que hace de *Huella* un «cuadro-manifiesto» como los referidos al inicio de este ensayo.

A partir de esta pintura las ventanas se sucederán, utilizando la misma dualidad entre abstracción y sugerencia formal con la que Sahún respondió al formalismo no imitativo de la Escuela de Zaragoza. Y es retomando la dualidad entre títulos concretos y abstractos, más bien anímicos o espirituales, que encontramos la clave de estas ventanas: sus aperturas referidas con títulos como *Ático izquierda* (1981) o *Interior con forma negra* (1982) –donde Sahún invierte los valores cromáticos–, son definidas como un acto de liberación frente a la opacidad del material en *Lucha por la libertad* (1982). Este poder nominativo de los títulos, en su vertiente concreta, deriva en referencias paisajísticas y atmosféricas: *Paisaje urbano* (1981), *Momento arquitectónico* (1983), *Tarde de verano* (1983), *Cálido otoño* (1983), *Días de lluvia* (1984), *Espacio abierto a la luz* (1984), *Diálogo en penumbra* (1985) –los cuales ponen en relación los dos niveles de representación, el rojo y el azul–, y *Mujeres en el mar* (1984), en el que el azul de la ventana pasa a ser el fondo de la escena,



Sin título, 1999, collage y óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm

como en Mediterráneo (1983), mientras que con el amarillo predominante de Mediodía de verano (1984) hace del aura artística de Huella el fondo pictórico mismo, el vacío a trabajar. Esta aura es ahora el centro de atención. El vacío legado como imposibilidad de auto-conocimiento en el cajón de Pensamiento onírico (1965), comienza a ser trabajado a partir del contenido en Sombrero imposible (1980). Sahún se ha percatado de que el problema de su pintura anterior es el haber centrado la atención en las estructuras constructivas y no en la amplitud infinita del espacio, encerrado por ser azul o amarillo áurico, único y propio de la pintura frente a los medios de reproducción que originan los objetos en la actualidad. Esta toma de conciencia se produce en 1979 cuando tras El Muro pinta Espacio arquitectónico y Bóveda, aquella que encierra el halo envolvente de la Huella, mientras que este nuevo arranque creativo es representado por el Nacimiento de la forma (1979). Si la arquitectura y la pintura comparten la construcción, la pintura encuentra su exclusividad en la luz del espacio conformado, por ser la que homogeniza la profundidad en la bidimensionalidad del soporte. Éstos fueron los resultados expuestos en Valencia en 1984, y en los gouaches de su individual celebrada en la sala Torre Nueva, de Zaragoza, al año siguiente.

La ventana supone un soporte sobre un espacio primero para abrir otro en profundidad y que, al ser azul o amarilla, presenta la infinitud deseada. En tanto que elemento pictórico y no figurativo, está destinada a ocupar el total del soporte en un proceso por el que los ambientes atmosféricos se van apagando (Días de lluvia, Diálogo en penumbra, Bruma, Bruma de tardada o Espacio en gris), lo que advierte de nuevo del peligro de la desecación del flujo expresivo. Sin embargo, pronto origina obras –por ejemplo Espacio alegre (1986)– donde el color ocupa otra vez toda la superficie. Este nuevo uso del color no ha nacido tras el nivel expresivo, sino de la expresión misma, incidiendo sobre la opacidad del plano de mayor apariencia. Si Sahún no pudo en los 60 alcanzar el espacio vacío mediante los enrejados y enmarcados superpuestos al color indefinido, ahora decide incidir en él creándolo directamente sobre las estructuras, evitando por todos los medios la violencia que preside las relaciones entre construcción y cuerpos construidos, establecidas por Juan José Vera mediante metales punzantes y cosidos, con el fin de extremar las tensiones dialécticas entre formas y materias. En cambio, no por la agresividad de la expresión Sahún deja de buscar las unidades orgánicas.

Con esta nueva conquista del soporte primero facilitada por la ventana, Sahún adopta el encuadre del medio de reproducción mecánica más condicionante de la pintura: la fotografía, cuya capacidad de elección de fragmentos de la realidad es la misma que la ejercida por el *découpage* del collage sobre un material preexistente.<sup>509</sup> De esta manera, Sahún hace de sus cuadros instantáneas de un mismo flujo expresivo. Si son puestas en movimiento, originan una sucesión cinematográfica capaz de ofrecer la autobiografía del autor, es decir, la continuidad mecánica de las sucesivas solidificaciones del impulso de exteriorización. Si bien es cierto que Sahún ha abandonado el collage, por contra ha hecho de él el concepto de su pintura. Si los collages de los 60 se integraban en un contexto artístico, ahora la pintura se circunscribe a sus marcos selectivos, aunque esto responde a un lento proceso que abarca desde 1979 hasta mediados de los 90 con una nueva asunción de los materiales encontrados, esto es, desde la posición céntrica del vano protagonista, hasta la fractura de los motivos por los marcos más dispares, como los famosos encuadres de los interiores de Degas. Al fin y al cabo, el logro fundamental de la reproducción mecánica de la fotografía no es su fidelidad al modelo natural, sino su capacidad de hacer presente lo ausente.<sup>510</sup>

Esta acomodación al formato del collage y de la fotografía, explica la reducción pictórica de la creatividad de Sahún durante estos años, coincidentes con el retorno al ejercicio de la pintura pura que experimenta el arte en España y en especial en Zaragoza desde 1975, tal y como procedieron sus amigos y antiguos miembros del grupo Azuda 40 José Luis Lasala y Antonio Fortún, quienes abandonaron el collage a mediados de los años 70 en favor de una nueva reafirmación de la pintura, en parte por lo que se conoció en el país como «pintura-pintura» –una versión ambigua y autóctona del



María Pilar Burges, *Abrazo a nuestro mundo*, 1962, collage y resinas vegetales sobre tabla con lienzo de cáñamo imprimado, 100 x 150 cm



María Pilar Burges, *La pajarita de papel*, 1962, collage y resinas vegetales sobre tabla, 55 x 100 cm

«soporte-superficie» francés, y que en cualquier caso aplanó las facturas materiales—, y un nuevo resurgir de los expresionismos en la década de 1980. Sin embargo y frente a estas modas, Sahún prosiguió su personal búsqueda de un lenguaje sintético, el mismo que quiso ser universal con la Escuela de Zaragoza, invirtiendo ahora las estructuras de la construcción por los espacios construidos, pues él nunca perdió la referencia del formalismo que nosotros no analizamos desde sí mismo, sino desde su servicio fenomenológico inminente.

Lo que sí es cierto es que este nuevo formato permite desarrollar sus investigaciones pictóricas y, tras un nuevo oscurecimiento de las atmósferas abstractas, los trazos gestuales surgen de nuevo en Espacio alegre aunque ahora cargados de color, mientras que los trazos negros, derivados de los primeros enrejados, se desplazan por la superficie liberados de la obligación de encerrar espacios cromáticos, logro ya alcanzado con las primeras arpilleras que sintetizan la línea y el color, pero sin las limitaciones impuestas por el material preexistente y dosificador, porque ahora Sahún aplica esto mismo a la pureza de la pintura áurica, así como los formatos del collage a partir de la ficción del «cuadro dentro del cuadro», que también fue tema esencial en los primeros papiers-collés de Picasso, Braque y Gris, y en las dualidades entre el dibujo y la pintura por un lado, y los papeles encolados y los fragmentos reales por otro.<sup>511</sup>

La evolución de las ventanas hacia la gestualidad del trazo cromado, a pesar de ser lento, se inicia a mediados de la década de 1980 con la desaparición en los títulos de las anteriores referencias espacio-temporales, con el fin de asumir elementos meramente plásticos como *Violeta y negro* (1984), precisamente cuando Sahún cae en la cuenta de que lo que había alcanzado ampliando el vano a la totalidad del soporte, es una *Pared azul* (1985), paradoja entre lo opaco y lo transparente que viene a contrarrestarse con otro cuadro «azul» del mismo año, *Profundo*. Por esta razón siente la imposibilidad de nombrar o localizar ningún otro lugar como indica *No diré el lugar* (1985), y vuelven a aparecer las estructuras desde la parte inferior para apoderarse casi de la totalidad del soporte en *Memoria persistente*—pintura que desvela la unidad espacio-temporal de los enrejados y su naturaleza cinematográfica, ahora trasladada al propio formato de las obras— y *El grito del silencio* (1985), que si bien parece inspirarse en el primer libro de Ricardo Santamaría, vuelve a jugar entre la vitalidad de la expresión y la opacidad de la construcción (como *Memoria persistente*, 1985, opuesta a *Lo inesperado*, 1986), concepción que en el fondo lo distanció tanto de Santamaría como de Vera, aun compartiendo con este último el movimiento ascensional de los cuerpos hacia elementos circulares y arandelas que, en el fondo, prosiguen el acto de enmarcar y por tanto de nombrar pictóricamente.

Llegamos así a un nuevo punto de inflexión en su evolución, determinado otra vez por el peligro de solidificación del flujo expresivo del que Sahún comienza a tomar conciencia, y por el consecuente atasco del desarrollo de las investigaciones. Este momento de crisis ya no se establece entre la transparencia y la opacidad, sino entre ésta (*Espacio en gris*, 1985) y la



*Pensamiento onírico*, 1965, ensamblaje y óleo sobre lienzo, 130 x 96 cm

ausencia (Espacio ausente y olvidado, 1986), a pesar de que el motivo haya sido trasladado de las estructuras formales al espacio gracias a los campos de color. Enseguida se abre una salida en Día de viento (1986) y en el contradictorio Triste alegre andaluz (1986, observamos como los títulos –a pesar de ser susceptibles de referencias concretas, cuestión aquí no abordada– refieren constantemente al propio proceder). Además, como ocurre siempre tras una crisis, surge un elemento nuevo: el trazo de color frente a los anteriores cloisonnés negros, aunque este recurso ya lo conoció Sahún en sus papeles de la década anterior, los cuales le sirven ahora de cajón de herramientas plásticas en la manifestación monumental de la pintura (sin que dejen por ello de tener un valor en sí mismos, insisto). Así, Sahún recupera en el gesto el azul y las referencias paisajísticas abstractas con motivos lluviosos y nocturnos que se imponen a partir de sus viajes por Europa, lo que significa integrar su experiencia vital en el gesto del trazo coloreado, por ser su verdadera dimensión de hecho. Si bien estos temas son tremendamente plásticos, gracias al movimiento de los trazos no remiten a la opacidad del color, sino que reconcilian opacidad y transparencia, siendo ésta una de las consecuencias de la aplicación de los resultados materiales de los años 60, en este caso la síntesis de la línea y el color, sobre todo con la serie sobre Ámsterdam de 1987,<sup>512</sup> donde usa por primera vez el acrílico, en principio y paradójicamente por ser un pigmento de mayor opacidad que el óleo. Ahora Sahún busca motivos concretos pero dinámicos, como El nido o Bosque animado (ambos de 1987), en una resolución que –sin quererlo– se aproxima al rayonismo de Larionov. Pero, ¿en qué consiste el verdadero avance de estas pinturas «oscuras» de Sahún? Una vez alcanzado un nuevo muro con el vacío de Pared azul, sustituye este color por la opacidad para comenzar a tratarlo como soporte, pero sin centros ni figuras protagonistas, únicamente en extensión y sobre capas cromáticas, lo que constituirá el lecho de una nueva inversión de las estructuras y el color.

Hay que tener en cuenta que a principios de 1987 celebra junto con Juan José Vera su primera antológica en La Lonja de Zaragoza, bajo la presentación de los poemas del antiguo miembro del «Niké» y gran amigo de Sahún José Antonio Rey del Corral, quien ya intervino en el catálogo de los dos pintores de 1984. En 1989 exponen en la peculiar galería La Casa del Artista, de la localidad zaragozana de Jaulín, concebida desinteresadamente por Enrique Gastón como una residencia de artistas. Este escritor y sociólogo, también participante en las tertulias del «Niké» junto con su hermano Emilio, ha llevado a su máxima expresión el deseo del Grupo de Zaragoza de comprometer al público con el arte, y éste a su vez con el desarrollo cotidiano de la sociedad. Incluso ha llegado mucho más lejos al elegir Jaulín con el fin de llevar a cabo una serie de intervenciones constructivas, en su mayoría con desechos y escombros, para estimular las actividades lúdicas de sus habitantes, todo ello bajo las influencias de CoBrA y los situacionistas, aprehendidas de Asger Jorn, Guy Debord, Raoul Vaneigem y el sociólogo Henri Lefebvre, al que Gastón conoció en París en los años 60.

Entre estas construcciones destaca un anfiteatro que aprovecha la acústica de una ladera, con el fin de promover representaciones teatrales y espectáculos. Sin duda, el lenguaje universalista y experimental de Sahún y Vera animó y dio fuerzas a estos proyectos, pues su exposición formó parte del ciclo de exposiciones proyectado por la galería de Gastón, inscrito a su vez en su proyecto lúdico, urbano y global.

Sahún y Vera conforman un dúo que es referente histórico en la pintura actual zaragozana, al haber establecido ambos



Sin título, 1964, óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm

las bases dialécticas del lenguaje expresivo y constructivo que ha definido a buena parte de los abstractos de la ciudad. Así lo confirma la amistad de Daniel Sahún y Julia Dorado con algunos de los que formaron parte de Azuda 40, y de Vera por ejemplo con Miguel Ángel Encuentra. Sahún ya conoció a Lasala en los 60 y, cuando expusieron juntos Arrudi, Monclús y Broto en 1968 –trío que anunció en cierta manera la pintura-pintura de Trama–, estos ya habían contactado con los antiguos miembros del Grupo Zaragoza, quienes pudieron animarles a la toma de conciencia social y artística.<sup>513</sup>

La reivindicación de la existencia de una Escuela de Zaragoza por parte de los antiguos miembros del grupo, se reactivó voluntaria o involuntariamente a partir del homenaje rendido a Fermín Aguayo en la galería Berdusán, un año después de su muerte en 1977 y del dedicado al poeta Miguel Labordeta en el Museo de Bellas Artes. Pero es en 1979, con la celebración en el Colegio de Arquitectos de la exposición 20 Años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, que el grupo se reencuentra contestando a las preguntas de Pablo Trullén publicadas en el catálogo, lo que pudo animar a Ricardo Santamaría a publicar al año siguiente su primer libro El grito del silencio. En 1984, año en que exponen conjuntamente Sahún y Vera en Valencia, se inauguran dos exposiciones conmemorativas que involucran a los miembros de Zaragoza (salvo Otelo Chueca, fallecido el año anterior): Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza –con la participación de Julia Dorado, Juan José Vera, José María Peralta de Lecea (cuyo lenguaje matérico no dista del expresionismo abstracto del Grupo Zaragoza) y Daniel Sahún–, y la itinerante Primera Abstracción de Zaragoza: 1948-1965. Esta reivindicación de la abstracción del grupo prosigue con la exposición de Vera y Sahún en Holanda entre 1989 y 1990 –donde Sahún presentó su serie de cuadros «nocturnos» y «lluviosos»–, y la participación de ambos junto con Manuel Val Lerín en la organización de la primera exposición antológica de Santiago Lagunas en 1991, lo que supuso una prolongación de los primeros compromisos contraídos por el Grupo Zaragoza en la defensa del arte contemporáneo aragonés.

Durante esta revitalización de las actividades que antes fueron propias del Grupo Zaragoza, no es de extrañar que encontremos óleos como Persistencia de la memoria, donde vuelven a surgir los anteriores enrejados heredados de Lagunas y Pórtico. Y si bien esta tela data de 1985, cuatro años más tarde vuelve a aparecer el cloisonné aunque con características totalmente distintas. En unas telas de temática nocturna, se dispone sobre el fondo pictórico para ir combinándose progresivamente con trazos de color. Concretamente, en los primeros lienzos (Silencio y Por las calles de París, ambos de 1989) donde vuelven a aparecer las estructuras superpuestas a la pintura que antes encerraban, éstas amanecen totalmente abiertas y, si bien tienden a hacerse más compactas conforme se desarrollen en cuadros posteriores, su disposición en diagonal respecto al formato del marco subraya la importancia de este último además de adoptar la posición suspendida y dinámica contemplada en los títulos de referencias musicales, y que antes fue propiedad de los objetos circulares ensamblados en sus arpilleras y tablas de los años



Sin título, 1964, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm



Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel.

sesenta. Sahún ha descubierto que el primer peso objetual impuesto es el del soporte y, gracias en parte a los papeles, ha decidido liberarse de él por medio de una pintura dinámica o, mejor dicho, penetrarlo, lo que se hace extensivo al collage combinado que reaparece en 1992, una vez que ha conseguido los medios pictóricos necesarios para traspasar la opacidad de los objetos encontrados y reconciliarse con ellos en un autorretrato definitivo pero no estático, sino construido en base a la sucesión de cuadros, cuya progresión nunca finaliza. Desde entonces los trazos, descubriendo el poder del arabesco y del color, son capaces de construir por sí solos una Alegoría, o el mismo Autorretrato (ambos de 1996) instantáneo y extático del artista.

Para ello fue fundamental el descubrimiento de las salinas que el agua azul del mar lega en L'île de Ré, lugar que visitó periódicamente entre los años 80 y 90. La estructura piramidal de estas sales se desvanece, así como sus contornos por sus peculiares grados de transparencia, motivo en donde encuentra Sahún la disposición oblicua de los enrejados evanescentes. Los cristales de sal le mostraron la posibilidad de obtener un objeto que unificase la materia sólida con la transparencia. Por esta razón

y ajeno a su reconocimiento histórico en La Lonja de Zaragoza en 1987, continuó el incesante ritmo de sus investigaciones, y más a principios de los 90, cuando su jubilación y la consecuente disposición total de su tiempo fueron cada vez más inminentes. Así lo demuestran sus exposiciones. Si bien participa en numerosas colectivas desde 1970, su presencia en ellas se intensifica en la última década de siglo, mientras que a partir de 1988 sus individuales se incrementan considerablemente: en 1988, 1991, 1992, una itinerante en 1995, La memoria pintada de 1998 en Zaragoza y Salou (Tarragona), y en la Galería Pepe Rebollo en 2002 y 2004, siendo que durante estos primeros años del siglo XXI se entrega totalmente a la investigación dentro de las técnicas, materiales y formatos desarrollados durante las décadas anteriores.

Este estallido creativo, comprobable en los vivos colores que adoptan sus papeles a partir de 1995, coincide con su jubilación y se manifiesta a través de dos vías interaccionadas. La primera de ellas consiste en la adopción de formatos variados, lo que le permite fragmentar en dípticos (ya experimentados sobre papel en 1985) el fluido expresivo, y construirlo a su vez en base a sus coagulaciones, las sucesivas terminaciones de sus cuadros que, en realidad, no pueden ser consideradas como tal. Los soportes adquieren escalas enormes o estrecheces verticales casi extremas –retomando e invirtiendo sus frisos horizontales de 1961–, posibles sólo por la ausencia de un centro en las composiciones. Luego, estos soportes serán destinados a abrir vanos en las paredes sobre las que serán colgados, gracias a su aclimatación a las dimensiones preexistentes. Es durante estos años y cuestionando la dimensión del objeto a pintar, que alcanza la auténtica construcción siempre que, siguiendo a constructivistas y productivistas rusos como Tarabukin, la pongamos a la composición en base a la autonomía de las partes en ésta, y la ausencia de límites dimensionales en aquélla.<sup>514</sup> Con esta variedad de dimensiones Sahún puede continuar con su proyecto global de retrato de su propio gesto constructivo y expresivo, adoptando la yuxtaposición cinematográfica de sus pinturas mientras el organicismo queda contenido en el interior de las mismas, pues precisamente es en 1994 cuando inicia una serie de aguafuertes con la ayuda del pintor Pascual Blanco, medio de reproducción mecánica radicalmente tradicional que, al ser capaz de transformar la materia



*Sueño azul*, 1964, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

plástica en imagen, permite integrar esta categoría en su producción, así como las letras procedentes de revistas y presentes en sus collages combinados.

Por otra parte, en 1992 retoma el collage y el ensamblaje, pero ahora bajo el mismo proceso creativo adquirido en los óleos inmediatamente anteriores. Los materiales y objetos encontrados se ubican en un primer plano, sobre el que Sahún va a incidir con el aparato pictórico desarrollado, hasta el punto de que éste sólo deja transparentar por volumen el brusco encolado de los papeles, dejando libres de la pintura ocasionalmente fragmentos de letras, lo que da la impresión –por su objetividad– de que el soporte responde al pintor. Es la máxima expresión de la pintura como gesto de apropiación del material dado y, a su vez, de la firma del artista. Los objetos por fin son reducidos a sus cualidades formales, y así sus opacidades son atravesadas por los impulsos cognitivos que no son más que instintos de posesión y reflejo de sí. Las cuerdas unifican los diversos ámbitos al tiempo que se someten a la función de la línea, por mucho que su materia luche por liberarse. Esta apropiación de los materiales le ha inducido incluso a pintar directamente sobre objetos, exactamente sobre botellas a partir de 2001 según la modalidad que inició Juan José Vera como un entrenamiento del pulso. Sin embargo, si éste se apoderó de estos recipientes por medio de la pintura, fue desde su sentir escultórico, mientras que Sahún lo hizo desde una concepción puramente pictórica. Los pigmentos ya no son opacos, ya no apresan al objeto como en los ensamblajes combinados de 1965 y 1966, sino que constituyen un agente liberador, y su poder de transformar los valores de las cosas queda expresado de manera abstracta en *Transmutación* (1996).

La razón de todo ello radica en la procedencia interior de la expresión, y ya no de las estructuras. Sahún carece ahora de la necesidad constructiva del soporte, pues ésta se ha desplazado a los formatos de los lienzos. Con ello y sus collages, ha hecho de la apariencia el contenido, y con ello ha alcanzado el feliz maridaje entre estos dos niveles de percepción: el sensitivo y el cognitivo. Al trabajar la superficie de manera continuada, gana la posibilidad infinita de poder escoger a su antojo los puntos centrales, los espacios protagonistas. Sahún ha interpretado el autorretrato como una constante mecánica –la



*Souvenir*, 1999, collage y óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

memoria– que viaja por la superficie pictórica. Sólo la permanencia de este desplazarse nos ofrecerá una materialización satisfactoria de nuestro interior (observemos cómo el título de la exposición *Desde el interior* de 1995 antecede a la siguiente, *La memoria pintada* de 1998) como solución a la necesidad de materialización del yo, tal como muestra un marco y un lata a modo de ventana sobre una extensión trabajada en *Espacio memorial* (1996).

Esta liberación pictórica del objeto se aprecia en los relieves por ser opuestos a los medios de reproducción mecánica. Desde el grabado y la imprenta hasta la fotografía y el cine, la imagen se multiplica gracias a que es impresa sobre un soporte más o menos normalizado técnicamente, ya sea por medio de una plancha o, en el caso de la fotografía, mediante la transmutación de la realidad misma en imagen en el instante del disparo, gracias a la incidencia de la luz sobre un soporte sensible. Si la pintura debe

definirse por oposición a éstos procedimientos por ser única, hará de las huellas relieves, y lo mismo ocurre con las incidencias sobre el azul de sus óleos de 1964 –presentes aún en algunos de sus papeles de 1970–, los cuales se trans-

forman en los años 90 en trazos de color que sustituyen a los negros del cloisonné y que, en consecuencia, continúan reivindicando el formalismo como elemento propio de la pintura. Así se explica por qué la Huella de la mano es positiva y roja, el color más frontal de todo el disco cromático. De este modo responde con su peculiar y depurada construcción, a aquellos informalistas que han adoptado como modelo el automatismo de los medios de reproducción mecánica bajo el mismo concepto de la huella (Sahún también ensayó el trazo sobre el óleo en 1981), concibiendo la impresión como una lucha del sujeto con el objeto y que Sahún se dispuso a salvar desde un principio, en concordancia con las ideas del grupo al que perteneció durante la década de 1960. Las huellas de las manos de Tàpies se transforman con Sahún en relieves. Las pisadas sobre soportes matéricos de este artista catalán, legadas en un trabajo horizontal, tienen su traducción en las viejas pantuflas de Sahún ensambladas sobre el soporte erigido en vertical (Cosas de España, 2004). Si los pies de Tàpies inciden en la materia artística, las sandalias de Sahún son cubiertas por la pintura cuya hegemonía reafirma porque, si Tàpies trabaja con sus pies, él lo hace con sus zapatillas que cumplen su actividad más personal: andar por casa. Para Tàpies los pies son el contenido y Sahún, cansado de este viejo dilema platónico que nada tiene que ver con su espíritu pragmático, ha sustituido el contenido por su cobertura más íntima, dado que más vale proponer un producto real que una ilusión, aunque pictórica.

Por otro lado, la yuxtaposición cinematográfica es apreciable en la sucesión cronológica de papeles de formatos similares, donde el gouache ha ocupado toda la superficie para otorgar la categoría del fragmento a unidades mayores, dado el parecido que guardan con los realizados inmediatamente antes y después. En cambio, la diversidad dispar de las dimensiones de las telas es producto más bien de una concepción del óleo como gesto de apropiación. Sahún concibe el lienzo, la tabla y la arpillera como objetos para ser aprehendidos, mientras que el papel es un soporte neutro (quizás le incentivase a buscar la infinitud en el azul en 1964), comprobable en los espacios en blanco de sus tintas con clara de huevo de 1970. Por eso tiende a experimentar antes en el papel que en los soportes amplios, y no porque los haya jerarquizado, sino por el requerimiento de un espacio neutro para poder ensayar sus mecanismos de manifestación, ahora ampliados a una infinitud de elementos y recursos que aquí tan sólo podemos citar en parte: los trazos y arabescos que sintetizan línea y color, los materiales preexistentes que comprometen a la realidad en la pintura, los recor-



### **sahún, daniel**

Nasce em Zaragoza, onde realiza estudos pictóricos desde 1934, começou a mostrar suas obras em 1960 dentro da abstração.

Espos em numerosas exposições colectivas como o II Certamen Nacional de Educación e Descanso e outras. Em 1962 foi galardoado com a segunda medalha na XX Exposição Nacional de Educación e Descanso de Sevilla.

Página dedicada a Daniel Sahún en el catálogo de la VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964.

tes fotográficos de los marcos, la sucesión constructiva y cinematográfica de diversas solidificaciones de una misma expresión, un cloisonné libre, la inversión de apariencia y contenido, de percepción y conocimiento, etc., y todo ello aglutinando la diferenciación y simultánea confusión de cuatro niveles o valores de la realidad: el material, la forma, la imagen y el signo.

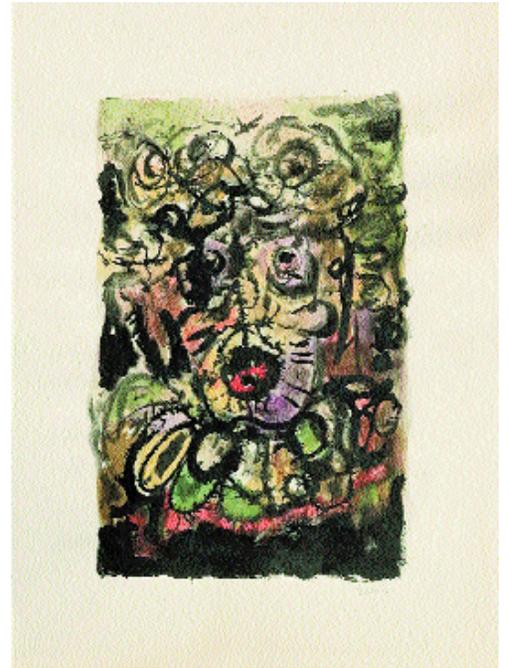
Sin embargo, quedan dos ámbitos desligados de la unidad lograda: los gouaches sobre papeles constituidos como recortes de un mismo flujo, los cuales sufren una explosión de color casi cinematográfica y contraria a la disparidad de formatos en los óleos; y por otro lado las primeras arpilleras de la década de 1960, las cuales van a ser retomadas en 2005 en una nueva serie que Sahún llama «sacos pintados», con el fin de volver a construir el soporte directamente con sus retazos, sin necesidad de la base blanca del lienzo immaculado y virgen. Con ellos Sahún reinicia un nuevo trabajo en extensión hasta ocupar el espacio comprendido entre los bastidores, al tiempo que abandona la disparidad de formatos para regularlos, tal y como procede con los papeles. De este modo, la arpillera –el soporte opuesto al papel en base a sus grados de materialidad y virginidad– es equiparada a sus gouaches, y el material preexistente a la creación artística. Por esta razón, en estos «sacos pintados» asistimos a una explosión cromática similar, donde colores excluyentes se confunden en una caótica amalgama de recursos. En ocasiones los trozos de saco casualmente muestran letras, cifras e inscripciones estampadas mecánicamente, lo que da lugar a un juego consistente en ocultar y desvelar a través de capas aplicadas de pintura y dotadas de todos los recursos aprendidos a lo largo de su trayectoria, incluido los objetos ensamblados, además de acercar estas producciones a la estética del *affichisme*, mucho más que el «letrismo» que Santamaría cultivó en sus collages de la década de 1960 (que a su vez nada tiene que ver con la hipergrafía de los letristas Isidore Isou, Gabriel Pomerand o Maurice Lemaitre), por tratarse en este caso de letras encontradas y elegidas, aunque el interés que despiertan en Sahún no va nunca más allá de las cualidades formales. No obstante, en este conjunto se produce un encuentro: las palabras que el propio material parece emitir, topan con aquéllas que Sahún recorta de otros sacos y que dispone atraído por sus sugerencias físicas, sin intención alguna de lanzar un mensaje. De este modo se crea un diálogo entre el artista y el material mientras se generan los resultados, recortados de una continuidad infinita en forma de fotogramas regulares, que son el coágulo de una misma corriente de exteriorización visceral. Puede que ésta se seque, como cuando en una paleta queda pasta pictórica para el día siguiente. Sólo basta con perforar la carcasa conformada por la deshidratación, para que un chorro de pigmento aceitoso sea despertado. Y este símil no es casual: no debemos sentir vergüenza si no encontramos diferencia alguna entre las «piezas» de Sahún y una paleta usada de pintor, o un amasijo de basuras conformado en el suelo de un taller. Al fin y al cabo, una de las máximas defendidas por el Grupo Zaragoza fue la necesidad de aprender a mirar. Si nos acercamos, observaremos como en estos soportes se libran batallas entre líneas, rectas que deambulan, colores primarios excluyentes y herederos de una vieja construcción, objetos perdidos, materias revitalizadas, letras pictóricas, manchas metafóricas, todas las categorías constreñidas en cada uno de estos elementos, etc. Un inmenso retablo de pequeñas maravillas generadas cuando las experiencias vitales entran en colisión, una vez detenido el flujo vital en el espesor de la pintura. Pero Ella exige ser accionada, quiere agarrar con nuestra mano la manivela del molinillo y hacerla girar hasta deshacer las obturaciones. A lo largo de cinco décadas de producción, la pintura de Daniel Sahún nos ha acompañado en nuestro modesto viaje particular, desde la dialéctica del fenómeno hegeliano, hasta la catexis desvelada por Deleuze.



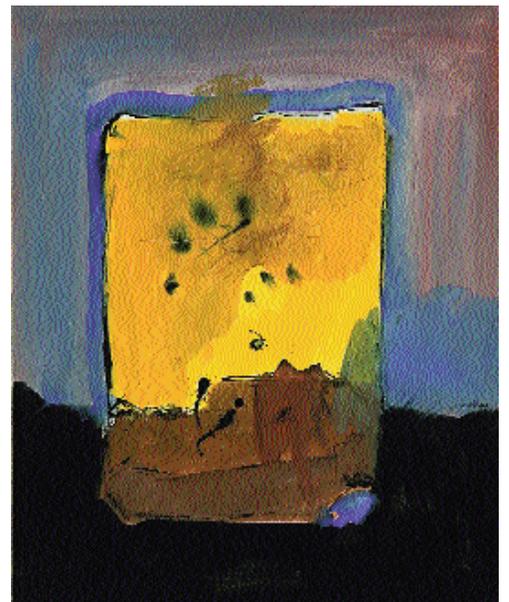
Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel.



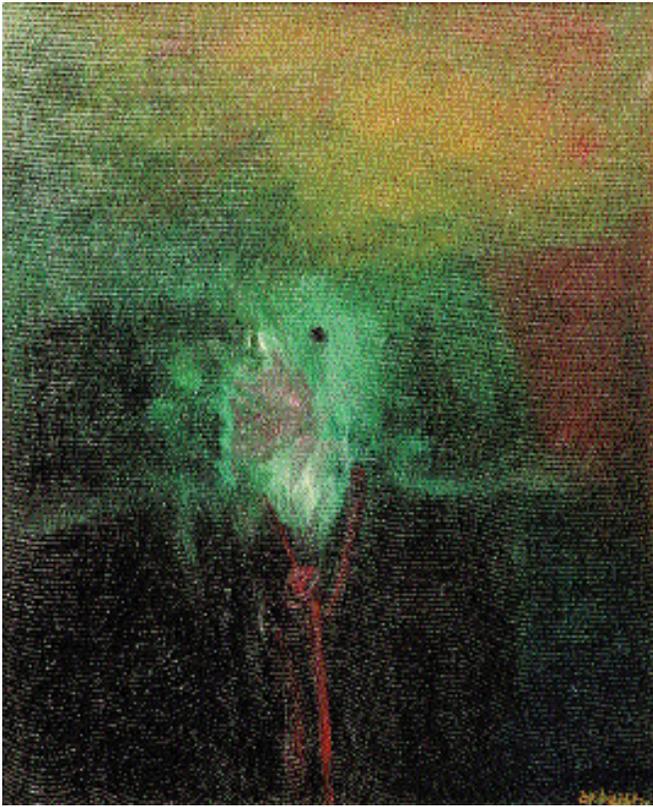
Jeroglífico, 1982, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm



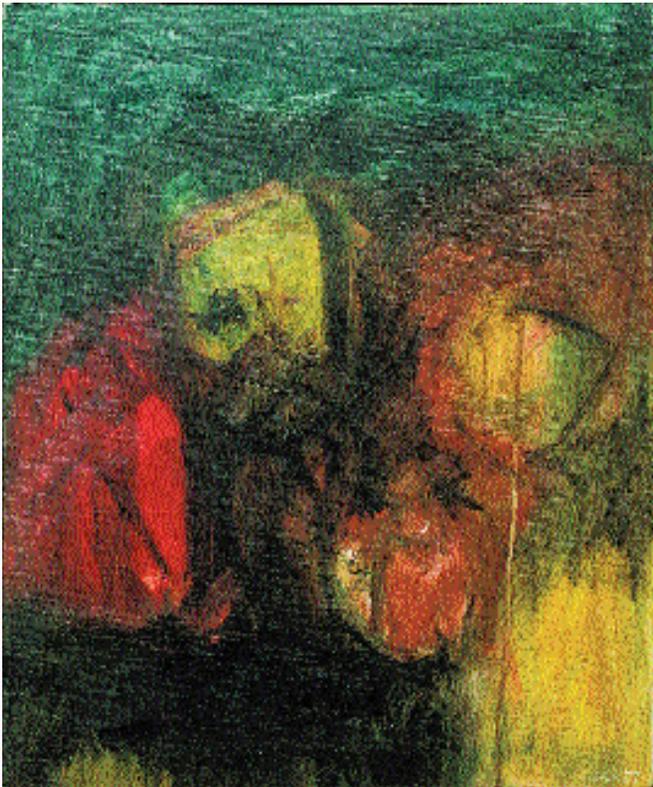
Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel.



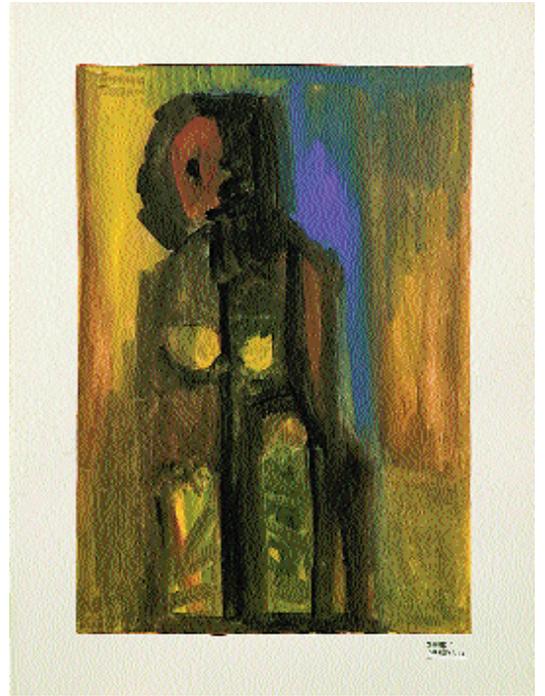
Sin título, 1979, gouache sobre papel.



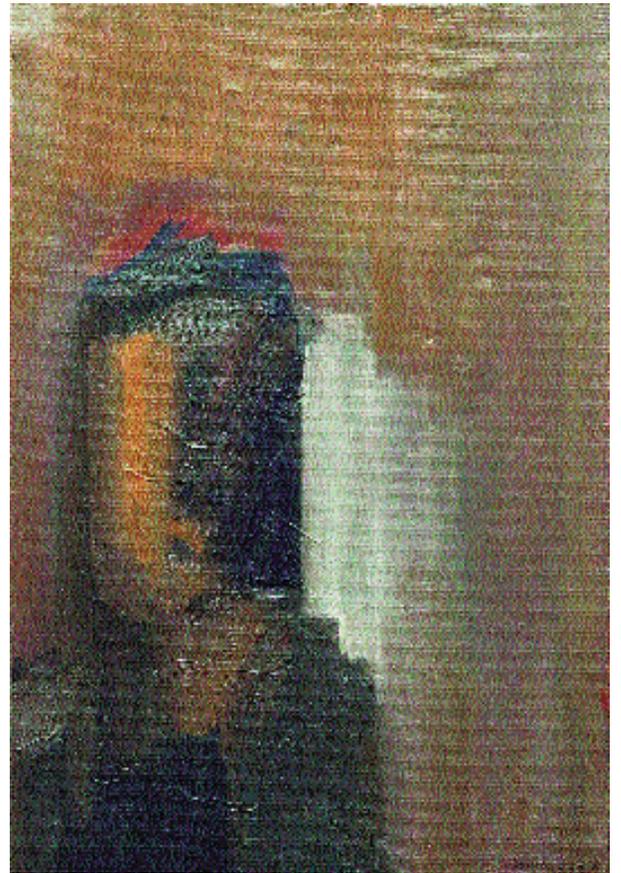
Sin título, 1976, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



Sin título, 1977, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



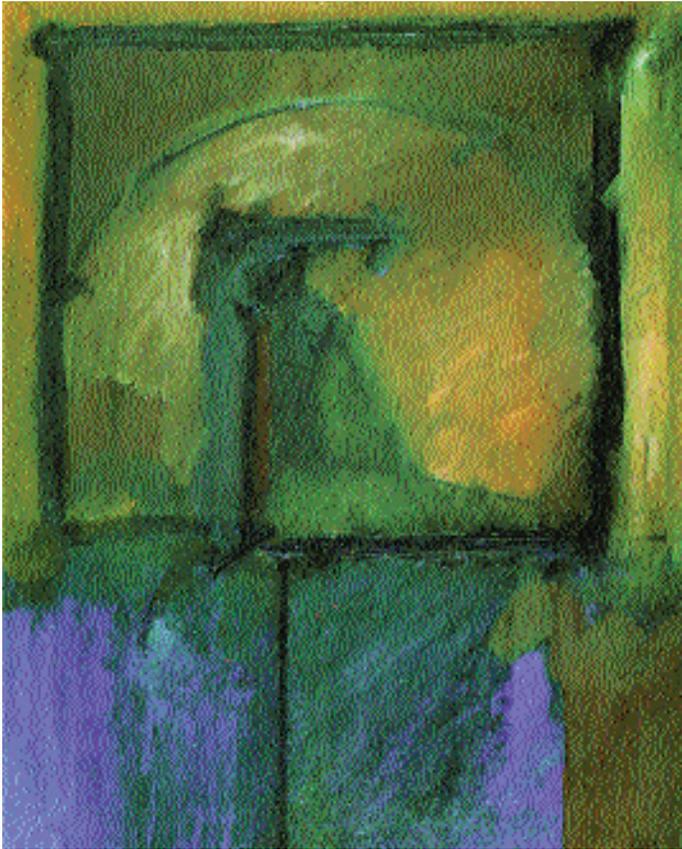
Sin título, 1977, gouache sobre papel.



Sin título, 1978, óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm



*Espacio arquitectónico*, 1979, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm



*Bóveda*, 1979, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm



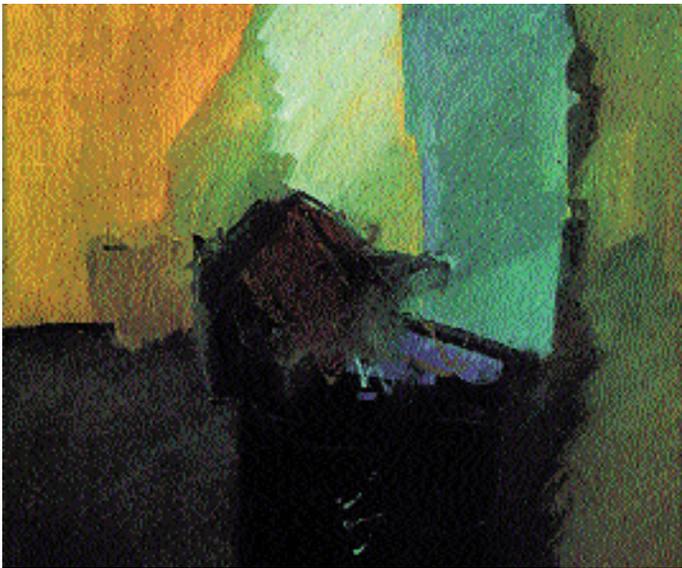
Sin título, 1982, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm



Sin título, 1982, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm



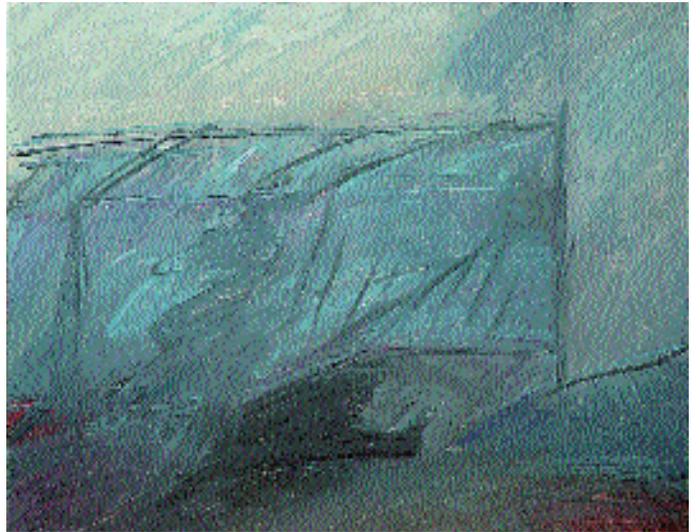
*Tarde de verano*, 1983, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm



*Sombrero imposible*, 1980, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm



*Nacimiento de la forma*, 1979, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm



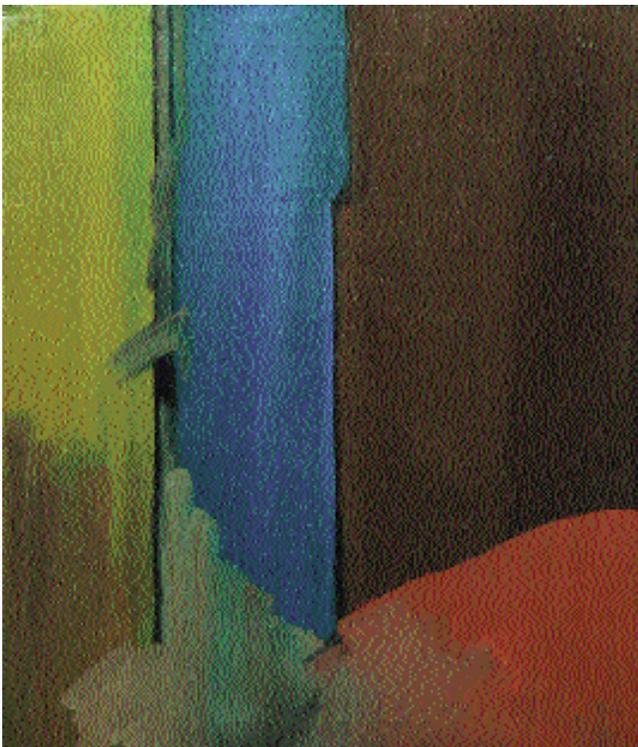
*Pared azul*, 1985, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm



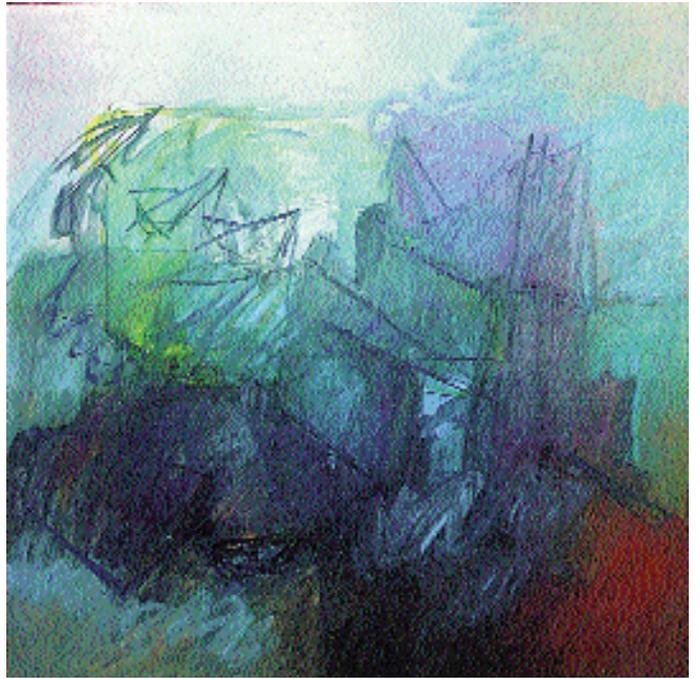
*Profundo*, 1985, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm



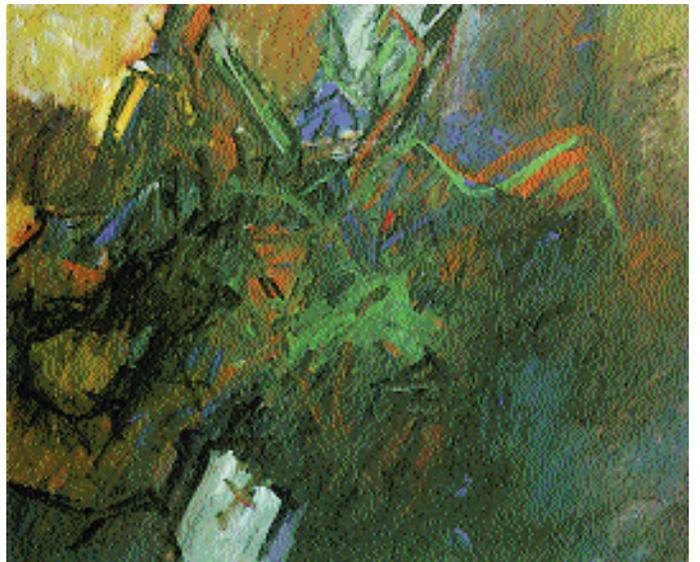
*Memoria persistente*, 1985, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



Sin título, 1979, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



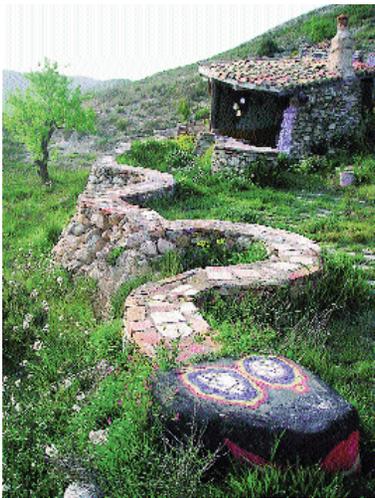
*Días de viento*, 1985, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm



*Bosque animado*, 1987, acrílico sobre lienzo, 81 x 100 cm



*Amsterdam II*, 1987, acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm



*Anfi-teatro de Jaulín (Zaragoza).*



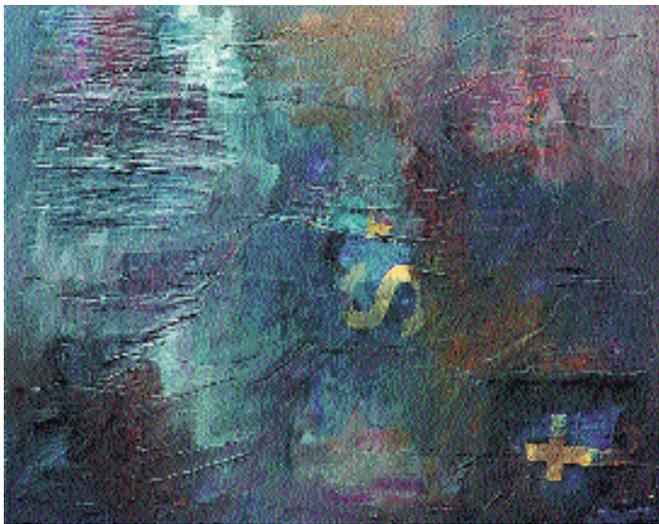
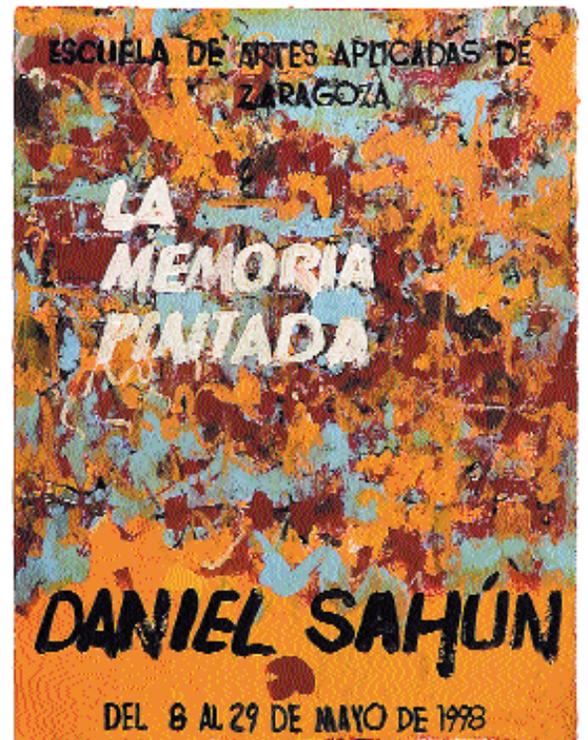
Sin título, 1992, collage y óleo sobre madera, 54 x 65 cm



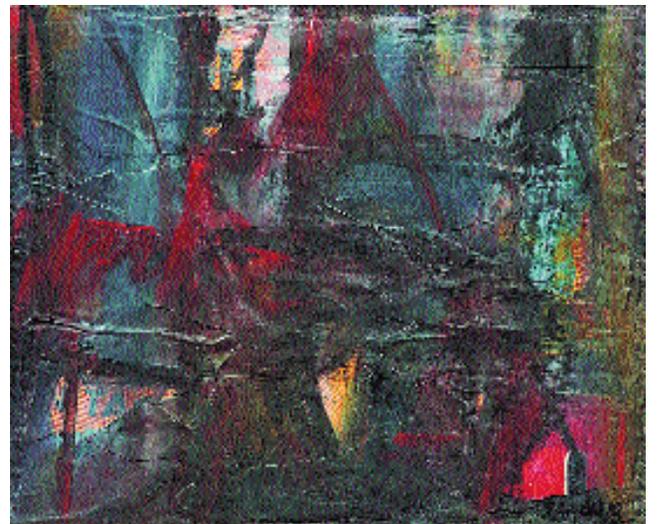
Sin título, 1998, gouache sobre papel.



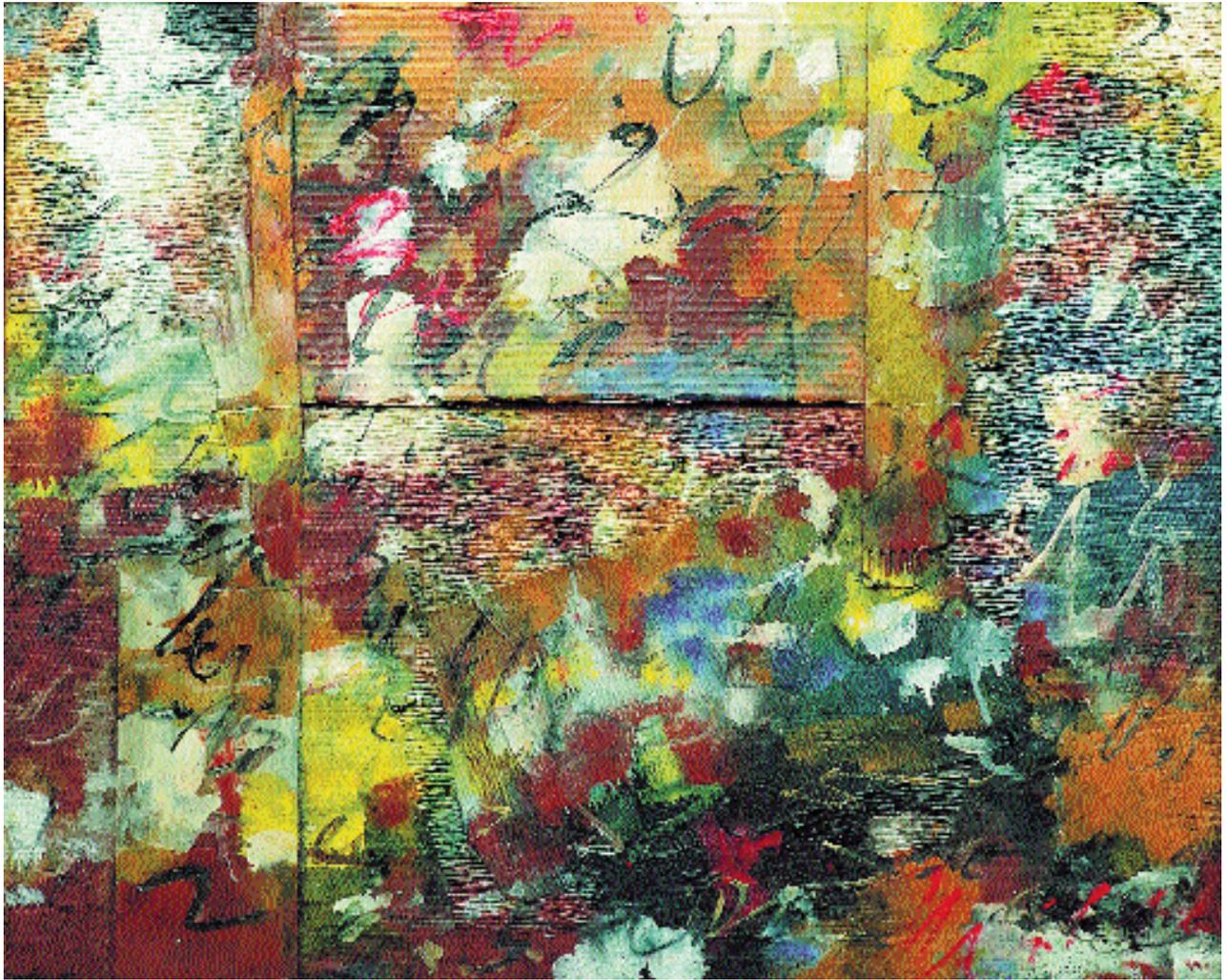
*Île de Re IV*, 1991, óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm



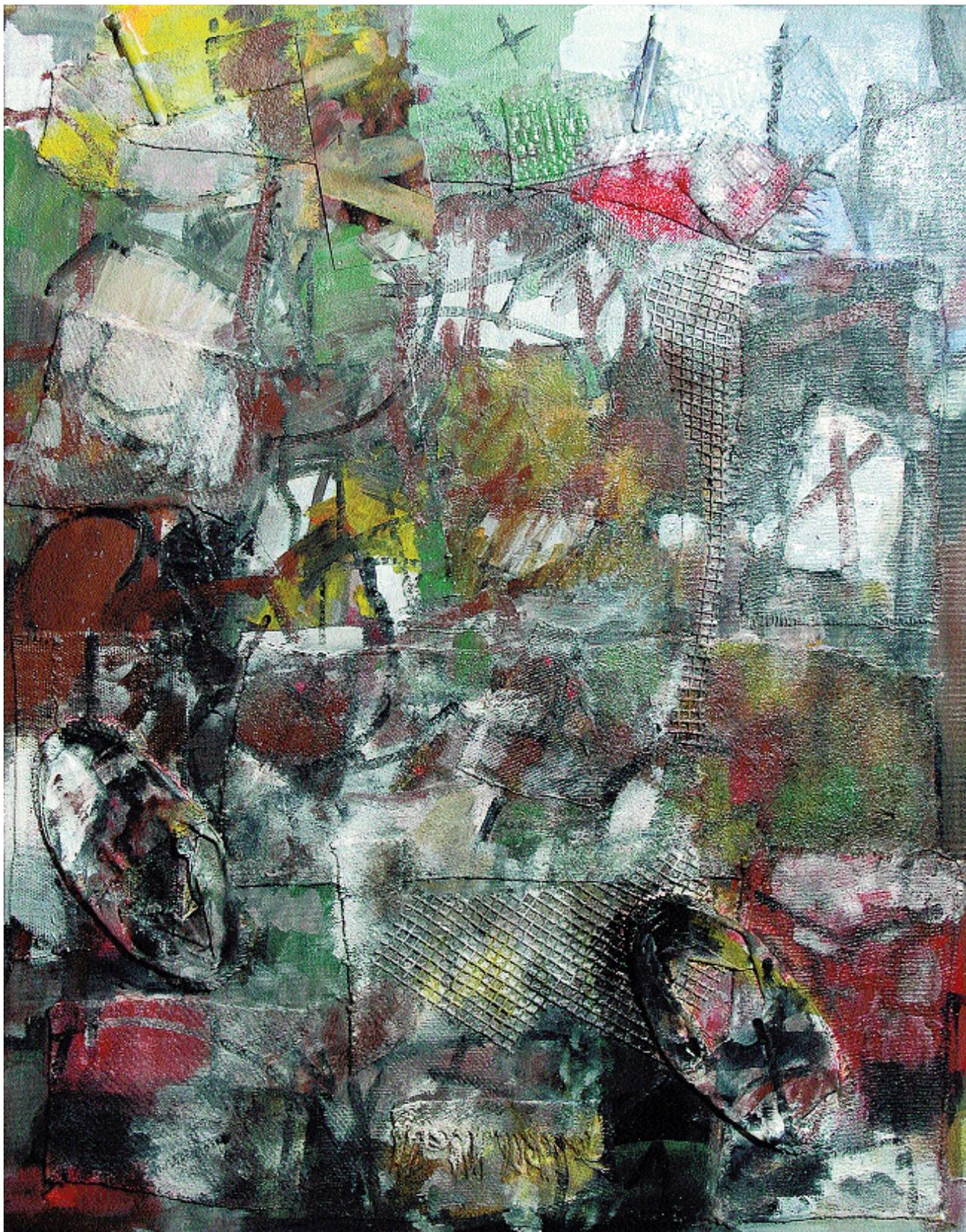
Sin título, 1992, collage y óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



Sin título, 1993, collage y óleo sobre papel, 22 x 27 cm



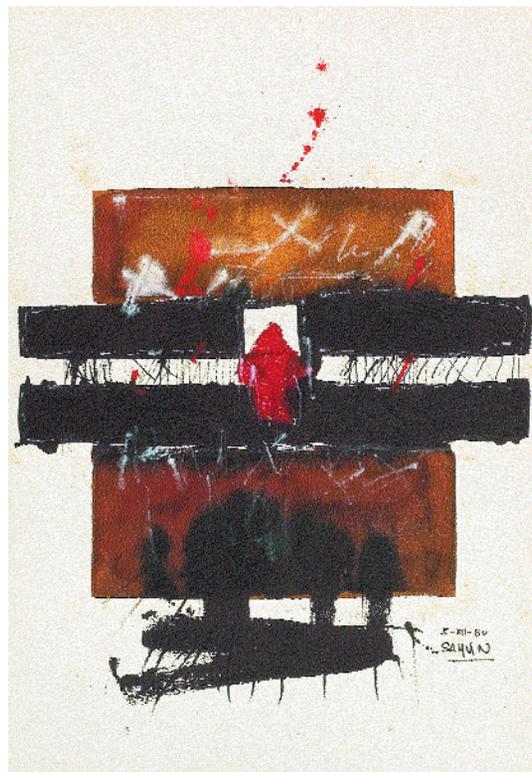
*Decir algo*, 2001, collage y óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm



*Cosas de España*, 2004, collage y óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm



Sin título, 11981, óleo sobre lienzo, 22 x 16 cm



Sin título, 1980, tinta sobre papel.



Sin título, 1980, tinta sobre papel.



*Muro del silencio*, 1997, collage y óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm



## NOTAS

- 1 Ver por ejemplo «Collage» (1959), en Clement GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, p. 95. A pesar de reclamar un «nuevo realismo» que utilice objetos e imágenes de la actualidad, Ricardo Santamaría adopta este punto de vista formalista en su artículo «Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura», publicado en el catálogo de su exposición antológica Santamaría, inaugurada en el Palacio Provincial de Zaragoza en 1973, y en el editado por la Galería S'Art de Huesca cuando esta misma colección se trasladó ahí seguidamente.
  - 2 En el caso de Teo Asensio y Otelo Chueca, aunque aragoneses de origen, al haber acogido en Barcelona la abstracción en el seno de los grupos Ciclo de Arte de Hoy y Síntesis, ambos entregados a un acercamiento de todas las corrientes abstractas hacia el público –incluida la abstracción lírica repudiada por los de Zaragoza–, se mantuvieron de facto al margen del legado de Pórtico.
  - 3 Según el historiador del grupo J. Ángel Cañellas, éste fue uno de los grandes hechos que confluyeron a finales de 1962, permitiendo el nacimiento de la Escuela de Zaragoza al año siguiente, junto con el I Certamen Nacional de Artes Plásticas –para lo que la anterior muestra Arte Zaragozano Actual sirvió de selección de obras–, la obtención del Premio Gargallo de escultura por Ricardo Santamaría –quien acababa de adoptar este género como vehículo de expresión– y la celebración en Zaragoza de la magna exposición de una pretendida «Escuela de Madrid». Ver Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», en Grupo Pórtico, Gobierno de Aragón, Electa, 1993, pp. 82-83.
  - 4 Guillermo de TORRE, Picasso, ADLAN, Madrid, 1936. A partir de la adquisición en 1947 de este catálogo, donde Guillermo de Torre resume toda la trayectoria del pintor malagueño, Juan José Vera inicia, pocos meses antes de conocer a los de Pórtico, un recorrido sin marcha atrás hacia el abandono de la imitación del natural en beneficio de una libertad figurativa que luego se tomará constructiva. Esta exposición también animó vivamente el talante experimental de Santiago Lagunas antes del estallido de la Guerra Civil, lo que le conducirá a la búsqueda de nuevos lenguajes en 1947. Ver Santiago Lagunas. Antológica, Ayuntamiento de Zaragoza, Cultural Rioja, IberCaja, Zaragoza, 1991, p. 29. Ricardo Santamaría no duda en relacionar a Picasso con la pérdida de la figuración, a pesar de la constante atención a la realidad que éste siempre prestó desde el principio de su carrera. Véase Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, Guara Editorial, Zaragoza, 1980, pp. 51-52.
  - 5 El desprecio de los nazis por el arte moderno, considerado por ellos «arte degenerado», animó en los ámbitos culturales en forma de reacción consecuente, una nueva defensa del Arte contraria a los anteriores intentos de disolver el arte en la vida. Véase por ejemplo Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, Paris, 2003, pp. 205-206.
  - 6 El franquismo, en tanto que gobierno dictatorial, conforma un «espectáculo concentrado» frente al «espectáculo disperso» de los países democráticos, dotados de un mayor poder de reificación, siendo el «integrado» la fusión actual de los dos anteriores por haber sido tan sólo dos formas de un mismo espectáculo, según la terminología establecida por Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, pp. 51 y 58-60, y Guy DEBORD, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 18-19.
  - 7 Ver Walter BENJAMIN, «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (dernière version, 1939), en Walter BENJAMIN, *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 269-316.
  - 8 Es curioso que en *Lo imaginario* (1940), ensayo que antecede a *El ser y la nada*, el filósofo Sartre –representante de toda una generación aquí abordada y a la que pertenece Sahún– califique a la imagen por tener a la nada como base frente a lo percibido de la realidad, a pesar de defender la existencia de estas imágenes y su dependencia con las situaciones vividas. Ver Jean-Paul SARTRE, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 258. Sartre considera la fotografía como un estado previo a la imagen, y ésta a su vez como una «conciencia degradada del saber», en *Ibid.*, pp. 32 y 55.  
Para demostrar la pronta recepción del existencialismo y de la filosofía de Sartre en la Zaragoza de mediados de la década de 1950, especialmente en los círculos culturales en los que Santiago Lagunas participó, ver Alfonso Sastre,
- 9 Por ejemplo en Adrián GUERRA, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza. En *Envío*, Proa n.º 12, abril 1952, Zaragoza, Lagunas acusa a Dalí de desertar de la pintura de su tiempo, en *Ibid.*, p. 268. Las críticas a partir de Dalí se hacen extensivas a los grandes maestros y precedentes del surrealismo, como por ejemplo De Chirico. Ricardo Santamaría cuenta cómo Mathias Goeritz dijo a Santiago Lagunas que Duchamp, al negar el arte, lo entregó al divertimento de una élite con títulos idiotas, dibujos pseudo-científicos, caligrafías confusas y collages absurdos, en Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 Años de arte abstracto. Zaragoza 1947-1967*, López Alcoitia Editor, Forum Tabulae, Zaragoza, 1995, p. 96.
  - 10 BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, pp. 80-81.
  - 11 Ver «Vanguardia y kitsch» (1939), en Clement GREENBERG, *Arte y cultura...*, op. cit., p. 21.
  - 12 «El Arte se ha vuelto hacia el Arte», exclamó Dámaso Santos en su conferencia «Lo nuevo como fenómeno y como necesidad en el Arte», impartida con motivo de la exposición del primer Pórtico de abril de 1947. Ver Luis TORRES, «Conferencia de D. Dámaso Santos», *Heraldo de Aragón*, 25 abril 1947, Zaragoza.
  - 13 «Fotos de paredes», en Umberto ECO, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 195-197. En «El objeto encontrado» (1963), este autor afirma que lo recogido al azar «ahora resulta necesario». En *Ibid.*, p. 217.
  - 14 Ver Jean-Paul SARTRE, *Lo imaginario*, op. cit., p. 259.
  - 15 Quizás, la primera en percatarse de esta realidad histórica fue Julia BARROSO VILLAR, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979, pp. 32, 46 y 144, seguida por el manual de Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, pp. 61-66. Un año antes, Eduardo Westerdahl advierte en relación a la Escuela de Altamira de la necesidad de remontarse a 1948 cuando Lagunas, Aguayo y Laguardia adoptaron un lenguaje abstracto. Véase «La Escuela de Altamira: una movilización contra la soledad», *El País*, 1 agosto 1981, Madrid, recogido en Eduardo WESTERDAHL, *Dar a ver*, A. Machado Libros, Madrid, 2003, p. 344.
  - 16 Tal y como definiendo en Manuel SÁNCHEZ OMS, «La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico», *Serrablo* n.º 118-120, Sabiñánigo, Huesca, 2000-2001.
  - 17 Lagunas creyó siempre que el arte contenía una dimensión social en sí misma: «el arte en general es un medio de expresión de lo que ocurre en las capas más hondas de la sociedad», en Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza.
  - 18 Como primer testimonio de esta situación artística parisina, consultar el artículo «La escuela de París» (1946) en Clement GREENBERG, *Arte y cultura*, op. cit., p. 144.
  - 19 Ver «Braque: un enrichissement de l'espace», *La Cité* n.º 19, février 1964, recogido en Jean BAZAINE, *Le temps de la peinture*, Flammarion, Paris, 2002, p. 72.

- 20 Federico TORRALBA SORIANO, *Pintura contemporánea aragonesa*, Guara Editorial, Zaragoza, 1979, p. 56, y Federico TORRALBA SORIANO, «El meridiano artístico de París y la Escuela de Zaragoza», en Jaime ESAÍN ESCOBAR (ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50 Aniversario, Aqua, Zaragoza, 2004, p. 111. Sin embargo, Santiago Lagunas nunca ha admitido la existencia de una «Escuela de Zaragoza». Según Torralba –que no entra en contacto con Pórtico hasta principios de 1949–, los tres abstractos Lagunas, Laguardia y Aguayo continuaron refiriéndose a sí mismos como «Pórtico» –a pesar de utilizarlo en sus exposiciones por última vez en 1949– para seguir rindiendo homenaje a su primer mentor, el propietario de la Librería Pórtico José Alcrudo (información aportada por Torralba oralmente)
- La idea de Federico Torralba de unir lazos entre la conocida como «Escuela de París» y el incipiente desarrollo de una pintura propiamente contemporánea en Zaragoza a finales de la década de 1940, quedó manifestada precisamente pocos días antes de viajar con Santiago Lagunas a la capital francesa. Consultar Federico TORRALBA, «París, Zaragoza y el arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 20 septiembre, 1949.
- La primera vez que este historiador publicó la idea de una «Escuela de Zaragoza» fue en Federico TORRALBA SORIANO, «Pequeña crónica de la pintura moderna en Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, 10 mayo 1951, Zaragoza. La referencia a la primera «Escuela de Zaragoza» por parte de Torralba, más cercana a la formación del primeramente llamado grupo «Escuela Zaragoza», se encuentra en Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional n.º sagitario*, 1960, Zaragoza, p. 11, y también en Federico TORRALBA, «Un escultor universal», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional n.º Tauro*, 1960, Zaragoza, p. 12. Edición facsímil *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional (1960-1963)* a cargo de José-Carlos MAINER, ed. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989. Esta revista fue consultada con seguridad por Ricardo Santamaría, dado que conocía a su máximo responsable Miguel Labordeta.
- 21 En el folleto distribuido junto con el catálogo del Grupo Zaragoza de la galería parisina Raymond Creuze de octubre de 1967, Santamaría expuso bajo el seudónimo Gilbert Rérart esta síntesis entre construcción y expresión, si bien en el conocido como Manifiesto de Ríglas (1965) el grupo ya se refiere a ella: «Ni frío constructivismo ni informalismo incontrolado, porque ambos son perfectamente compatibles, y hasta necesarios, en la misma obra». Este mismo tema lo retoma Santamaría en «La vanguardia aragonesa de 1939 a 1968», ensayo publicado en el catálogo de su exposición celebrada en la Sala Torre Nueva de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja en 1978. Posteriormente, Jean Cassou aplicó esta dialéctica de opuestos en su texto del catálogo R. Santamaría, *Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, Zaragoza, 1978.
- 22 Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 70, y de manera más explícita en Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto en Zaragoza (1947-1967)*, op. cit., p. 105. Mariano Anós se refiere a esta síntesis como «constructexpresionismo» en Mariano ANÓS, «Un trabajo útil», en el catálogo Juan José Vera, Daniel Sahún. 1948-1987, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987, p. 13.
- 23 Por ejemplo en Ángel AZPEITIA BURGOS, «Aproximación a la apertura abstracta en Zaragoza», *Seminario de arte Aragonés XXXVIII*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983, p. 107; Ángel AZPEITIA BURGOS, «Dos pintores aragoneses contemporáneos: lucha y modernidad», en el catálogo Sahún y Vera. *Dos pintores del abstracto español/ Twee Schilders van het Spaanse Abstracte*, Casa de España de Utrecht, Utrecht, 1989, p. 8 [sin paginar]; y en Ángel AZPEITIA BURGOS, «El artista comprometido», *Heraldo de Aragón*, 27 enero 2005, Zaragoza.
- Precisamente, Santiago Lagunas define la abstracción como una síntesis de elementos plásticos, en Marcial Buj, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza.
- 24 Dentro de este mismo espíritu, el postista Carlos Edmundo de Ory escribe el texto del catálogo de la exposición *Los nuevos prehistóricos*, celebrada en enero de 1949 en la Galería Palma de Madrid con la participación de Lagunas, Aguayo y Laguardia junto con Picasso, Palazuelo, Llorens Artigas, Francisco Nievas, Benjamín Palencia, Francisco San José y Ángel Ferrant entre otros. El catálogo constituye el número X de la Colección de Artistas Nuevos que publicó la librería y galería Clan de Madrid.
- 25 Ante la comparación de los cuadros de Pórtico con un dibujo de una de las hijas de Santiago, éstos responden que su modelo es la sinceridad de los niños con la que debe ser vista la realidad. En Adrián GUERRA, «Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza. Recogido en Jaime ESAÍN (Ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50º aniversario..., op. cit., p. 256. De modo parecido, Klee toma como modelo el arte infantil en Paul Klee, *Journal*, Grasset, París, 1992, p. 253. Sobre el legado de Paul Klee en los de Pórtico, véase Emmanuel GUIGON, «Paul Klee en España», en Paul Klee, *IVAM Institut Valencià d'Art Modern y Museo Thyssen-Bornemisza*, Valencia, 1998, p. 76 (catálogo de exposición).
- 26 Sobre esta cuestión véase Víctor NIETO ALCAIDE, «Sobre el arte que se hizo en los cincuenta. Entre la modernidad y la vanguardia», en *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 57-58.
- 27 Ana María y María Pilar cuentan cómo su padre Santiago Lagunas fue un gran lector de todo lo relacionado con el arte de vanguardia y de lo bien nutrida que estaba su biblioteca. En Belén CHUECA IZQUIERDO, «Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)», *Boletín de Arte n.º 22*, Universidad de Málaga, Málaga, 2001, p. 422.
- 28 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Concepción LOMBA SERRANO, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia», en Jaime ESAÍN (Ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50º aniversario..., op. cit., p. 50.
- 29 Ver *Ibid.*, pp. 64-65. Estos autores establecen cuatro etapas: una primera de «tanteos», otra de abrazo de la abstracción», una fase más «constructiva» y otra de «disolución» a partir del traslado de Laguardia a San Sebastián a principios de 1951. Nosotros establecemos dos etapas al despreocuparnos por si la pintura de Pórtico es abstracta o no en beneficio de sus posibles sustentos teóricos: una primera de adopción formal de la sugestión cromática de Vicent van Gogh, de la construcción implícita en Pablo Picasso, Paul Klee, Joaquín Torres García y el organicismo de Joan Miró, correspondiente a una recuperación y reinterpretación en vistas a la formación de un lenguaje universal gracias a su simplificación; y otra consecutiva marcada por el conocimiento de los representantes de una nueva generación de la «Escuela de París», especialmente los argumentos sobre el arte abstracto de Jean Bazaine, aunque adaptados sobre cierto constructivismo formal una vez que Lagunas pudo tener un conocimiento directo del singular universalismo de Torres García y poco más tarde del neo-cubismo de Honorio García Condoy. Parecida construcción en base a la línea es apreciable en los años cuarenta y cincuenta en la obra de Atlan por ejemplo, otro de los representantes de la llamada «Escuela de París». También en la abstracción de Poliakoff.
- 30 «Con el arte podemos expresar nuestra concepción de lo que la naturaleza no es», dice Picasso en Marius de Zayas «Picasso Speaks» publicada en *The Arts*, New York, mayo 1923, vol. III, n.º 5, pp. 315-326. Recogido en Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, Gallimard, París, 1998, p. 17. Paul Klee preservó la pintura de los nuevos materiales en beneficio de los elementos que le son propios por no ser tangibles: línea, color, tono. En Paul KLEE, «Philosophie de la création», Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, París, 1999, p. 58.
- 31 Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p. 787.
- 32 Juan Manuel BONET, «En Zaragoza, bajo los soportales...», en Santiago Lagunas. *Espacio y color*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón/ IberCaja, Zaragoza, 1997, p. 81, y en Juan Manuel BONET, «Descubrir a Fermín Aguayo», en Virginie DUVAL (coord.), *Fermín Aguayo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, p. 84. Ver además su epílogo sobre abstracción española a la edición *Cor Blok*, *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 260.
- 33 Véase Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture de aujourd'hui*, en *Le temps de la peinture*, op. cit., pp. 97-98. Esta cita libre de Bazaine repetida en varias ocasiones por Lagunas, la expuso en su texto «Monólogo de Lagunas», en el catálogo *20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979, p. 20 [sin paginar]. También en una nota que escribió Lagunas a Federico Torralba, y luego recogida en Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional n.º sagitario*, 1960, Zaragoza, p. 11. Edición facsímil, op. cit.
- 34 La obra de Julia Dorado ya había recibido el influjo del informalismo que conoció en Barcelona, y con él introduce la primera nota discordante en la línea

- estética del grupo. Ver Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA, «Una trayectoria artística», en Julia Dorado, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992, p. 17 [sin paginar]
- 35 Ver la entrevista a Santiago Lagunas realizada por Marcial Buj, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto» (1954), recogida en Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965, Diputación General de Aragón, Zaragoza, p. 1984, p. 76 (catálogo de exposición)
- 36 Tal y como haría Bazaine casi dos décadas después, aunque a su modo, en el primer número de esta revista Michel Seuphor exige «ser de su época». En M. SEUPHOR, «Pour la défense d'une architecture», en Cercle et Carré n.º 1, 1-15 mars 1930, Paris, p. 2 [sin enumerar]. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1977.
- 37 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 552.
- 38 *Ibid.*, pp. 207 y 407.
- 39 Aforismo citado por Torres García en *Ibid.*, p. 390.
- 40 *Ibid.*, p. 215.
- 41 *Ibid.*, pp. 219, 221 y 323.
- 42 Por eso quizás Lagunas considere a la arquitectura la más abstracta de todas las artes, la cual sin duda participa en la construcción de las pinturas mediante el cloisonné. En Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», Heraldo de Aragón, 26 febrero 1954, Zaragoza. En cambio, para Daniel Sahun es la música, en M. A. ROYO, «Daniel Sahun. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», El Periódico, 28 febrero 1995.
- 43 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 240.
- 44 *Ibid.*, p. 216.
- 45 En *Ibid.*, p. 241 y Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», Heraldo de Aragón, 26 febrero 1954, Zaragoza, y Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 344.
- 46 *Ibid.*, p. 262.
- 47 Ver *Ibid.*, pp. 138-140.
- 48 *Ibid.*, p. 256.
- 49 Ver Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Concepción LOMBA SERRANO, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia», en Jaime ESAÍN ESCOBAR (ed.), Grupo «Pórtico». 50º Aniversario, op. cit., p. 65.
- 50 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 507.
- 51 Para abordar el sentido trascendental del arte, Torres García cita a San Juan de la Cruz, referencia esencial para Lagunas. En *Ibid.*, p. 191; ver además p. 592.
- 52 Según Manuel Val, el misticismo de Lagunas es anterior en su pintura a su conversión católica. En Manuel VAL LERÍN, «Santiago Lagunas. Un pintor abstracto», en Santiago Lagunas. Abstracción, Ayuntamiento de Zaragoza, Rioja Cultural, IberCaja, Zaragoza, 1991, p. 7.
- 53 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 214.
- 54 Las páginas de la revista Ansi fueron ilustradas con dibujos de las hijas de Lagunas, algunos de los cuales expuso valientemente en el II Salón Aragonés de Pintura Moderna organizado por él y Orús en octubre de 1952, con el propósito de poner en cuestión la genialidad del artista que tanto los de Pórtico como los del Grupo Zaragoza combatieron. Por esta razón y por su escapismo, ambos grupos mostraron su rechazo hacia todo lo que supuso Dalí. Ver por ejemplo Ricardo SANTAMARÍA, 20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 108.
- 55 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 268.
- 56 *Ibid.*, pp. 405 y 799.
- 57 *Ibid.*, pp. 246 y 251, donde afirma que el arte popular es el más universal.
- 58 *Ibid.*, p. 274.
- 59 Santiago LAGUNAS, «Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto», Decaulión n.º 5, marzo 1952, Ciudad Real, en Jaime ESAÍN ESCOBAR (ed.), Grupo «Pórtico». 50º Aniversario, op. cit., p. 266.
- 60 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., pp. 221-222.
- 61 *Ibid.*, p. 772.
- 62 Acerca de El Greco, Torres García sentencia: «cuanto más pintor, más místico», en *Ibid.*, p. 333, idea de la que se deduce que la pintura sea para Lagunas el arte superior.
- 63 Ver *Ibid.*, pp. 248 y 324. Por esta razón la pintura no debe ser entendida. «Mediante el conocimiento puramente lógico no estamos en condiciones de llegar a conocimiento alguno del mundo de las experiencias», dice Lagunas en «Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto», Decaulión n.º 5, marzo 1952, Ciudad Real.
- 64 Joaquín TORRES GARCÍA, Universalismo constructivo, op. cit., p. 503.
- 65 *Ibid.*, p. 324.
- 66 *Ibid.*, p. 692.
- 67 La Escuela de Altamira fue concebida como una superación de todo nacionalismo, tal y como rezan las «Conclusiones de la Escuela de Altamira» en Bionte: Antología de la Escuela de Altamira, Madrid-Santander, Publicaciones de la Escuela de Altamira, 1950. Citado en César CALZADA, Arte prehistórico en la vanguardia artística de España, Cátedra, Madrid, 2006, p. 223. Eduardo Westerdhal recordaba este hecho, concretamente en relación a la España de entonces, sumida aún en la posguerra, en el catálogo Exposición conmemorativa de la Escuela de Altamira (1981), citado en *Ibid.*, p. 226; y ya lo insinuó treinta años antes en «La Escuela de Altamira», Ínsula 62, 15 febrero 1951, Madrid, en Eduardo WESTERDAHL, Dar a ver, op. cit., pp. 225-226.
- 68 Ver Ricardo GULLÓN, De Goya al arte abstracto, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, p. 193.
- 69 Ver Ricardo GULLÓN, «Proyecto para la Escuela de Altamira», en Vicente AGUILERA CERNI (ed.), Artistas españoles contemporáneos. La postguerra. Documentos y testimonios. Tomo I, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, Bilbao, 1975, pp. 70 y 75-76.
- 70 Ver *Ibid.*, p. 71.
- 71 El «Grupo constructivo» fue un intento por parte de Torres García de proseguir en España su defensa de un arte universal iniciada con la revista Cercle et Carré en París, aunque la disparidad estilística de los componentes hacía inviable semejante cometido. La única presentación pública de este grupo fue su participación en el Salón de Otoño de Madrid en octubre de 1933. Véase Jaime BRIHUEGA, Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Istmo, Madrid, 1981, p. 339.
- 72 Jean BAZAINE, Notes sur la peinture de aujourd'hui, en Le temps de la peinture, op. cit., p. 97.
- 73 Picasso aportó tempranamente una solución reflexiva acerca de la condición abstracta de la pintura y su necesidad de referir a la realidad, al afirmar que el arte es «una mentira que nos hace comprender la verdad», en su entrevista con Marius de Zayas «Picasso Speaks», The Arts, New York, mayo 1923, vol. III, n.º 5, pp. 315-326. Recogido en Pablo PICASSO, Propos sur l'art, op. cit., p. 17. Este argumento o, al menos, la separación de arte y realidad sin abandonar los referentes reales, será retomado por el sentido constructivo de Torres García. Ver Guillermo DE TORRE, «La pintura de Torres García», Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos año I, septiembre 1932, Madrid, pp. 26-28. Edición facsímil de la Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003.
- 74 En referencia a la primera fase expresiva del grupo Pórtico (entre 1948 y 1949 aproximadamente), Lagunas dice que el grupo estaba unido a la «Pintura por el cordón umbilical con la naturaleza exterior», a pesar de haber sido en su opinión «plástico, literario, lírico, y a veces dramático», en «Monólogo de Lagunas», en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 19.
- 75 Véase por ejemplo la entrevista «Más inocente que ir a pescar con caña es ir a ver pescar con caña...», Alerta, 8 marzo 1949, Santander, donde exponen la abstracción como un valor de todas las obras de la historia del arte, capaz de dejarlas fuera de cualquier evolución histórica. Ideas cercanas son expresadas por Daniel Sahun en la entrevista publicada en el catálogo de exposición Daniel Sahun. Desde el interior, Escuela de Artes de Zaragoza, Zaragoza, 1995, p. 7, y en M. A. ROYO, «Daniel Sahun. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», El Periódico, 28 febrero 1995, Zaragoza; en 1961 por Ricardo Santamaría y Juan José Vera en su Exposición de dos pintores actuales zaragozanos. Juan José vera Ayuso y Ricardo L. Santamaría, Palacio Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961 (dúptico de exposición).
- 76 Concretamente, Bazaine afirma que todo arte es abstracto o que ninguno lo es, a pesar de definir la abstracción como el rechazo absoluto de toda imitación,

- tanto de la reproducción como de las formas procedentes de la naturaleza, en Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture de aujourd'hui*, op. cit., pp. 100-101.
- 77 Expresión de Eloy Laguardia en Adrián GUERRA, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza.
- 78 Consultar Valeriano BOZAL, *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1939-1990)*. SUMMA ARTIS. Historia General del Arte XXXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 206.
- 79 Ver por ejemplo Ricardo GULLÓN, «Los pintores de Pórtico», *Alerta*, 8 marzo 1949, Zaragoza.
- 80 Santiago Lagunas afirma en 1954 que «El hombre siente con la pintura, pero siempre unido a su circunstancia universal-temporal», citado en Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional n.º Sagitario*, 1960, Zaragoza, p. 11. Edición facsímil, op. cit.
- 81 Véase Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, op. cit., pp. 120-134 y 205-210, y Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., pp. 240-241.
- 82 Léase al respecto la entrevista de Joan Miró con Francisco MELGAR «Los artistas españoles en París: Joan Miró», *Ahora*, 24 enero 1931, Madrid, pp. 16-18, recogida en Joan MIRÓ, *Escritos y conversaciones*, IVAM y J. López Albaladejo, Valencia, 2002, pp. 174-178.
- 83 Véase Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 787.
- 84 Santiago Lagunas afirma que el grupo Pórtico se redujo a tres tras haber eliminado las inquietudes «amateurs». En «Monólogo de Lagunas», 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 20.
- 85 Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 423.
- 86 Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture de aujourd'hui*, en Jean BAZAINE, *Le temps de la peinture*, op. cit., p. 108.
- 87 Entrevista a Fermín Aguayo realizada por Claude Esteban y publicada en el catálogo *Procès pour Aguayo*, Galerie Jeanne-Bucher, París, 1982, p. 11 [sin paginar]
- 88 Wilhelm HAUSENSTEIN, *Un siglo de evolución artística (de Delacroix a Picasso)*, Poseidón, Buenos Aires, 1945.
- 89 Tal y como se ha afirmado en varias ocasiones, por ejemplo en Belén CHUECA IZQUIERDO, «Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)», *Boletín del Arte n.º 22*, Universidad de Málaga, 2001, p. 413.
- 90 Ilustrada en Grupo Pórtico 1947-1952, Gobierno de Aragón/ Electa, Madrid, 1993, p. 27.
- 91 Roland PENROSE, *Miró*, Destino, Barcelona, 1993, p. 104.
- 92 Sobre la influencia de Van Gogh en Pórtico y concretamente en Santiago Lagunas, ver por ejemplo Manuel SÁNCHEZ OMS, «La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico», *Serrablo n.º 118-120*, op. cit., y Antón CASTRO, «Santiago Lagunas: aquella rebeldía de Pórtico», *El Día de Aragón*, 17 septiembre 1989, Zaragoza.
- 93 Lagunas confiesa buscar modelos en las expresiones de los niños en una entrevista con Adrián Guerra, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza, en Jaime ESAÍN ESCOBAR (ed.), *Grupo «Pórtico». 50º Aniversario*, op. cit., p. 256.
- 94 La relación entre las arpilleras de Sahún y las de Millares la podemos encontrar por ejemplo en el catálogo *Panorama actual del arte abstracto en Zaragoza: Dorado-Lecea-Sahún-Vera*, Colegio Oficial de Arquitectos, Zaragoza, 1984, p. 21 [sin paginar]; y en Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN, «El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón», *Boletín del Museo e Instituto Cánon Aznar n.º XCV*, IberCaja, Zaragoza, 2005, p. 183.
- 95 Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 507.
- 96 La concepción orgánica de Klee en el arte como estudio de la naturaleza, está contenida en su máxima «La naturaleza de la totalidad cósmica es un dinamismo sin comienzo ni final», en «Voies diverses dans l'étude de la nature» (1923), en Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 47.
- 97 Los dos hermanos Manuel y Santiago Lagunas se interesaron por la fotografía, así como otros campos diversos entre los que se encontraba el diseño de juguetes, todo englobado para Santiago en su profesión de arquitecto. Ver al respecto Antón CASTRO, «El pintor que sabía mirar», *Heraldo de Aragón*, 12 septiembre 2004, Zaragoza.
- 98 Ver José Baqué Ximénez. *Exposición antológica*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 86.
- 99 Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., pp. 404-407. Lagunas pone en boca de Mondrian la advertencia tantas veces repetida de que la abstracción sin la profundidad de la expresión cae en la decoración. En 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 20.
- 100 Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, pp. 83-96 y 108.
- 101 *Ibid.*, p. 105.
- 102 *Ibid.*, pp. 101 y 108.
- 103 Ver *Ibid.*, p. 106.
- 104 Ver *Ibid.*, p. 107.
- 105 *Ibid.*, p. 101.
- 106 *Ibid.*, p. 117.
- 107 Ver *Ibid.*, pp. 119-120.
- 108 «El centro del mundo es nuestra conciencia; pero no filosofemos. Nosotros -interviene Aguayo- no podemos hablar más que de pintura», en Adrián GUERRA, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros» *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza.
- 109 Marcial BU, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza. Recogido en *Ibid.*, p. 148.
- 110 Cuenta Santiago Lagunas cómo Fermín Aguayo recibió a su llegada a París en 1952 un gran «shock» que le hizo perder su fe en la abstracción, por lo que inició un proceso de acercamiento a una nueva figuración. Citado en Antón CASTRO, «Santiago Lagunas: aquella rebeldía de Pórtico», *El Día de Aragón*, 17 septiembre 1989, Zaragoza.
- 111 Juan José Vera conoció en 1947 a Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y el fotógrafo y cineasta José Luis Pomarón, cumpliendo el servicio militar en la Brigada de Topógrafos del ejército, además de haber participado en el I Salón de Pintura Moderna en 1949 con Pórtico. Como si de un cúmulo de coincidencias se tratase, aunque en verdad la relación consista en sus profesiones como delineantes, en esta misma brigada cumple Daniel Sahún su servicio militar en 1955.
- 112 Vera deja de exponer en 1954 por el clima nada propicio de la Zaragoza de entonces y por el abandono de quienes fueron sus compañeros en las muestras públicas. Ver Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «Tránsito vanguardista de Juan José Vera», en el catálogo *La abstracción como presencia*. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p. 31.
- 113 Sobre Juan José Vera y la primera abstracción zaragozana, consultar Juan Manuel BONET, «El arte abstracto español 1920-1960», epílogo a la edición Cor Bolk, *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 259-260.
- 114 Ver Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, op. cit., p. 229.
- 115 La abstracción se presenta como un misticismo pictórico en relación al sentimiento religioso de Santiago Lagunas, latente antes de su conversión al catolicismo y en aumento a lo largo de la década de 1950. Si el misticismo es la vivencia directa con la divinidad, la abstracción es la liberación de la pintura de toda imitación en tanto que intermediario entre el espectador y la realidad, para constituirse ella misma como una realidad más. Lagunas expresa esta convicción de la siguiente manera: «... hay más humildad en continuar a nuestra manera el impulso creador, que querer igualar su efecto en una imagen», en Santiago Lagunas, *Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto*, *Decaulión n.º 5*, marzo 1952, Ciudad Real, recogido en Jaime ESAÍN (Ed.), *Grupo «Pórtico». 50º aniversario...*, op. cit., p. 268.
- 116 «tanto sus lienzos como sus papeles no respiran misticismo ni ningún tipo de paralelismo con ambientaciones litúrgicas o espirituales, ni expresiones de esperanza del más allá, ni búsqueda del infinito, ni mucho menos la función de Cristo redentor», dice Manuel Val respecto de Juan José Vera en Manuel VAL, «Juan José Vera: por las sendas de la abstracción», en *La abstracción como presencia*. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., p. 16.

- 117 Si bien contamos con algún firme precedente de Picabia (Caoutchouc, 1909) y del rayonismo moscovita iniciado en 1910 por una serie de telas de Larionov y Gontcharova.
- 118 Carta dirigida a William C. Seitz del 21 de abril de 1961, recogida en William C. SEITZ, *Art of Assemblage*, MoMA, New York, 1961, pp. 93 y 150. Un ensayo de Dubuffet inmediatamente posterior a esta exposición, concretamente de enero de 1962, expone ampliamente las técnicas empleadas a partir de adiciones de ensamblajes en las litografías y en la serie de los «Fenómenos», a la que se refiere indistintamente como ensamblajes a pesar del carácter bidimensional predominante y el uso de tinta china, en «Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des Phénomènes», incluido en Jean DUBUFFET, *L'homme du Commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 255-286.
- 119 Ver *ibid.*, p. 45.
- 120 Aquí nos acogemos al concepto de «espíritu de la yuxtaposición» establecido por Roger Shattuck para referirse a los primeros impulsos vanguardistas de finales del siglo XIX y principios del XX, y conformado en oposición a las unidades aristotélicas de la mimesis. Ver Roger SHATTUCK, *La época de los banquetes*, Visor, Madrid, 1991, pp. 279-280.
- 121 Ver Hans-Jörg HEUSSER, Zoltan Kemeny. *Catalogue raisonné 1943-1953*, Séguier, Galerie Natkin-Berta, Paris, 1994, p. 85.
- 122 Tristan TZARA, «Un art nouveau» (inédito, h. 1917), en Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*. Tome 1 1912-1924, Flammarion, Paris, 1975, pp. 556-558.
- 123 *Ibid.*
- 124 Se trata de ampliar la realidad en vez de imitarla, como declara Conrado A. C. Castillo en relación a la 1ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea organizada por el Grupo «Escuela de Zaragoza» en Jaca, agosto de 1963. En Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963, pp. 12-13.
- 125 Tristan TZARA, «Marcel Janco et la peinture non figurative», en TZARA, *Oeuvres complètes*. Tome 1 1912-1924, op. cit., pp. 555 y 556. Objetivo logrado por Tatlin pocos meses antes con sus contrarrelieves.
- 126 Tristan TZARA, «Un art nouveau» en Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*. Tome 1 1912-1924, op. cit., p. 558.
- 127 Advertencia que Santiago Lagunas emitió citando a San Juan de la Cruz, en Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza. Recogido en Jaime ESAÍN (ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50º aniversario, op. cit., p. 149.
- 128 Entrevista de Daniel Sahún en Daniel Sahún. Desde el interior, op. cit., p. 6.
- 129 Ángel Ferrant escribió en 1949 *Naturaleza de los «móviles»*, publicado en *Proel* n.º 6, primavera-estío 1950, Santander, pp. 93-98, en el marco de actividades de la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar, a la que fueron invitados los de Pórtico.
- 130 Ver Federico TORRALBA SORIANO, *Pintura contemporánea aragonesa*, op. cit., p. 76; DONATE, «Exposición de Ricardo Santamaría y Juan José Vera», *Heraldo de Aragón*, 16 marzo 1961, Zaragoza; Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira, Zaragoza, 1993, p. 289, y Juan Ignacio BERNÚÉS SANZ, Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 61 (catálogo de exposición).
- 131 Ver por ejemplo Ángel AZPEITIA BURGOS, «Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil», *Heraldo de Aragón*, 20 diciembre 1964, Zaragoza; Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 84; Manuel VAL, «Juan José Vera: por las sendas de la abstracción», y Ángel AZPEITIA BURGOS, «Testimonio sobre Juan José Vera. Desde su presencia en el Grupo Zaragoza y en particular sobre sus etapas más recientes», ambos en *La abstracción como presencia*. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., pp. 54 y 69; Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN, «El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón», *Boletín del Museo e Instituto Cánon Aznar* n.º XCV, op. cit., pp. 183-184.
- 132 Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., pp. 135, y Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., pp. 81-87. Esta incompreensión le conduce a atacar las propuestas situacionistas alejadas de cualquier inquietud artística, con muy poco conocimiento de causa como demuestra al emparentarlas con la publicidad.
- 133 Michel SEUPHOR, Marcel Janco, *Galleria d'Arte Schwarz*, Milano, 1961, p. 7 [sin paginar] (catálogo de exposición).
- 134 Marcel Janco afirma rotundamente que su costumbre de dejar visible el color de la tela se debe a su deseo por mostrar la materia, su belleza y su rugosidad. En Francis M. NAUMANN, *Marcel Janco se souvient de Dada*, L'Échoppe, Paris, 2005, p. 57.
- 135 En muchas ocasiones se ha relacionado a Sahún con las arpilleras de estos dos artistas, por ejemplo en Alexandre Cirici-Pellicer, «La escuela de Zaragoza en 1964», *Escuela de Zaragoza*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, p. 7 [sin paginar] (catálogo de exposición); Sahún-Vera, *Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*, Valencia, 1984, p. 31 (catálogo de exposición).
- 136 «Note 1 sur quelques peintres» en Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*. Tome 1 1912-1924, op. cit., pp. 553-554.
- 137 «Toda cosa natural está organizada en su totalidad» en Tristan TZARA, «Note sur l'Art. H. Arp», *ibid.*, p. 395.
- 138 Tristan TZARA, «Para hacer un poema dadaísta» en «Dada. Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», en Tristan TZARA, *Siete manifiestos Dada*, op. cit., p. 50. Original en Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*. Tome 1, 1912-1924, op. cit., p. 382. Leído en la Galería Povolozky de París el 9 de diciembre de 1920, y publicado en *La Vie des lettres*, n.º 4, 1921.
- 139 Tristan TZARA, «Un art nouveau» (c. 1917), *Oeuvres complètes*. Tome 1, 1912-1924, op. cit., p. 556-558.
- 140 «Manifiesto Dada 1918» en Tristan TZARA, *Siete manifiestos Dada*, op. cit., p. 18.
- 141 *Ibid.*, p. 17.
- 142 *Ibid.*, p. 41.
- 143 Ver por ejemplo Hans RICHTER, *Dada. Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1997, p. 49. Hugo Ball, desde su sentir místico y católico, expresa estas dualidades: «La palabra y la imagen no hacen más que uno. La pintura y el poeta son inseparables. Cristo es la imagen y el verbo. El verbo y la imagen son crucificados», en Hugo BALL, *La fuite hors du temps*, Éditions du Rocher, Monaco, 1993, p. 137.
- 144 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Concepción LOMBA SERRANO, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia», en Jaime ESAÍN (ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50º aniversario..., op. cit., p. 63. Sobre los títulos de Paul Klee véase Joseph-Émile MULLER, *Klee. Cuadros mágicos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1957, pp. 10 y 12 [sin paginar]. Esta misma sugestión obtenida a partir de las formas plásticas, es experimentada al menos desde la década de 1930 por el primitivo como Klee y participe en el II Congreso Internacional de Arte de la Escuela de Altamira en 1950, Willi BAUMEISTER, tal y como él mismo expresa en sus anotaciones *Espíritus de las habitaciones y de los muros – Notas sobre el contenido de mis cuadros*. Extracto de los escritos del artista y cartas relacionadas, publicadas en alemán en *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 12, Heinz Spielmann, 1967, p. 154. Recogido en el catálogo Willi Baumeister, *Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 2003, p. 116.
- 145 Hans RICHTER, *Dada. Art and Anti-Art*, op. cit., p. 44.
- 146 Ver Marc LE BOT, «Jean Arp: Art et Hasard», en Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine n.º IX, septembre 1986, L'Âge d'Homme, Paris, p. 144. Arp entiende por azar una ley inaprensible identificada con la causa primera que hace surgir toda la vida. En Jean ARP, *Jours Effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, Paris, 1966, p. 328.
- 147 Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 135. En varias ocasiones se ha subrayado la primera pintura neocubista de Fermín Aguayo, Santiago Lagunas, Juan José Vera y Ricardo Santamaría. El mismo Fermín Aguayo afirma haber dado los primeros pasos hacia la «pintura moderna» a partir del conocimiento del cubismo. En Claude ESTEBAN, «Entretien avec Aguayo», en Aguayo, *Galerie Jeanne Bucher*, op. cit., pp. 13-14. En cuanto a Santiago Lagunas, véase Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional* n.º sagitario, 1960, Zaragoza, p. 11. Edición facsímil, op. cit.
- 148 Pierre RESTANY, *L'autre face de l'Art*, Galilée, Paris, 1979, p. 25.

- 149 En esta función «déviant» del arte («marginal» o «que se encuentra al margen de las normas») iniciada por Duchamp y definida por Restany como «baulismo artístico del objeto», este crítico incluye las tergiversaciones funcionales, rupturas semánticas y, en definitiva, toda una revolución de la mirada. En *Ibid.*, pp. 15-16. Ver también Pierre RESTANY, *Le nouveau réalisme*, Union Général d'Éditions, Paris, 1978, pp. 26-27.
- 150 Jacques VILLEGLE, *Urbi & Orbi*, éditions W, Mâcon, 1986, pp. 16-17. Es lo que François Dufrêne entiende por «dicción»: «elegir y recoger palabras, manera de decirlas», en François DUFRÈNE, *Tombeau de Pierre Laroussse*, Les presses du réel, Dijon, 2002, pp. 33 y 42.
- 151 Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 31.
- 152 Van Gogh expresa así su pintura sugestiva:  
«Porque no quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza.  
En fin, dejemos tranquilo esto como teoría, pero te voy a dar un ejemplo de lo que quiero decir.  
Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza es así. Este hombre será rubio. Yo quisiera poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él.  
Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda, para empezar.  
Pero el cuadro así no está acabado. Para terminarlo, me vuelvo entonces un colorista arbitrario.  
Exagero el rubio de la cabellera, llevo a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido.»  
En Vicent VAN GOGH, *Cartas a Théo*, Idea Books, Barcelona, 1996, p. 243.
- 153 Precisamente, Lagunas mencionó a Van Gogh para demostrar a Jorge Oteiza en la I Semana de Arte Abstracto de Santander (1953), que las matemáticas no eran lo único en el arte. Citado en Alicia MURRIA, «La pintura abstracta de Santiago Lagunas», en Santiago Lagunas. *Antológica*, Ayuntamiento de Zaragoza, Cultural Rioja, IberCaja, Zaragoza, 1991, pp. 20-21 (catálogo de exposición). Sobre la influencia de Van Gogh en Lagunas, anterior a su abstracción, ver Manuel SÁNCHEZ OMS, «La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico», op. cit., y Cristina GIMÉNEZ NAVARRO, «Pórtico presenta nueve pintores. Un intento de incorporar un nuevo concepto de arte», en Jaime ESAÍN (Ed.), *Grupo «Pórtico». 50º aniversario...*, op. cit., p. 92.
- 154 Picasso afirma de sí mismo que pinta como otros escriben su autobiografía. Sus telas, terminadas o no, son las páginas de su diario. En Françoise GLOT et Lake CARLTON, *Vivre avec Picasso*, Gallimard-Lévy, Paris, 1973. Recogido en Picasso, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 116. Antes, Cézanne decía: «mi cerebro y el Universo se reencuentran. No hago más que uno con mi cuadro», citado en Jean PAULHAN, *La peinture cubiste*, Gallimard, Paris, 1990, p. 116.
- 155 Por recurrir a las fuentes afines a Lagunas y Pórtico, propongo como ejemplo a Paul Klee, para quien la única realidad digna de fe en toda actividad creativa es el «Yo», a partir del cual se sustentan todas las demás convicciones. En Paul KLEE, *Journal*, op. cit., p. 304. Incluso el objetivo último del universalismo constructivo de Torres García es el paso de un yo individual al yo universal y que, por tanto, tiene al individuo como base. Véase Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 67 y 147. Por esta razón el artista lo que busca es un conocimiento de sí mismo. En *Ibid.*, p. 808. Esta visión de la obra artística como la solidificación de la presencia y del gesto del artista, la pudo encontrar Lagunas en el pensamiento de Bazaine, cuya abstracción es entendida como la liberación del individuo y su conquista del objeto en una época donde ambos han sido separados. La pintura es de este modo la búsqueda del artista de sí mismo. Ver Jean BAZAINE, *Le temps de la peinture*, op. cit., pp. 80, 93 y 103.
- Mariano Anós nos habla de autorretratos en relación a los materiales de desechos encontrados y ensamblados por Juan José Vera y Daniel Sahún en Mariano ANÓS, «Un trabajo útil», en Juan José Vera. Daniel Sahún. 1948-1987, op. cit., 1987, pp. 12-13.
- Con estas referencias artísticas, no es de extrañar que Santiago Lagunas sintiese la presencia del sujeto en los objetos, expresado negativamente en la siguiente máxima: «Cuando no amo nada, no soy nada», en Santiago LAGUNAS, *Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto*, Decaulión n.º 5, marzo 1952, Ciudad Real, recogido en Jaime ESAÍN (ed.), *Grupo «Pórtico». 50º aniversario...*, op. cit., p. 266.
- 156 Georges BRAQUE, *El día y la noche*, Quaderns Crema, Barcelona, 2001, p. 38.
- 157 Santiago Lagunas recurre en 1954 a la máxima de Braque «amo la regla que corrige la emoción» (*Ibid.*, p. 67, y «Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-Sud* n.º 10, décembre 1917, Paris, p. 5. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1980). Citado en Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional* n.º sagitario, 1960, Zaragoza, p. 11. Edición facsímil, op. cit.
- 158 Ver Chus TUTELLILLA, «Se ruega abstenerse: El Paso en Zaragoza», en el catálogo *El Paso*, IberCaja, Zaragoza, 2003, p. 36.
- 159 Luis TORRES, «Los pintores de El Paso en la sala del Palacio Provincial», *Hoja del lunes*, 27 enero 1958, Zaragoza, y Guillermo FATÁS OJUEL, «En torno a una exposición de pintura abstracta», *Amanecer*, 16 febrero 1958, Zaragoza. *Trascritas en Ibid.*, pp. 36-39.
- 160 García GIL, «Exposición del grupo El Paso», *Heraldo de Aragón*, 23 enero 1958, Zaragoza, transcrito en *Ibid.*, p. 37.
- 161 BARATARIO, «Exposición del grupo El Paso en el Palacio Provincial», *Amanecer*, 24 enero 1958, Zaragoza, transcrito en *Ibid.*, p. 38.
- 162 Luis TORRES, «Los pintores de El Paso en la sala del Palacio Provincial», *Hoja del lunes*, 27 enero 1958, Zaragoza, transcrito en *Ibid.*, pp. 38-39.
- 163 Guillermo FATÁS OJUEL, «En torno a una exposición de pintura abstracta», *Amanecer*, 16 febrero 1958, Zaragoza, transcrito en *Ibid.*, p. 39.
- 164 Ver por ejemplo DOÑATE, «Cinco preguntas a Juan José Vera Ayuso», *Heraldo de Aragón*, 13 diciembre 1964, Zaragoza; y Ricardo SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., pp. 80 y 87.
- 165 *Ibid.*, p. 64, y Ricardo L. Santamaría, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 90.
- 166 «Hubo una exposición de El Paso. Dio una conferencia Saura, que produjo una impresión malísima porque era una rollada de mil diablos. A nivel de pintura el mejor era Millares, indiscutiblemente, y no lo decimos porque ahora sea quien es...», Juan José VERA en «Conversaciones con Vera, Santamaría, Sahún, Dorado, Chueca y Asensio», en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza. 1947-1967, op. cit., p. 30.
- Ricardo Santamaría considera a Manuel Millares como uno de los artistas que individualmente participaron de la nueva orientación que el Grupo Zaragoza quiso dar en España, relacionada según él con el nuevo realismo. En Ricardo L. SANTAMARÍA, «La vanguardia aragonesa de 1939 al 1968», en el catálogo Ricardo Santamaría, *Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, Zaragoza, 1978, p. 7 [sin paginar], y en Ricardo L. Santamaría, *El grito del silencio*, op. cit., p. 85.
- 167 Ver Ángel AZPEITIA BURGOS, «Testimonio sobre Juan José Vera. Desde su presencia en el Grupo Zaragoza y en particular sobre sus etapas más recientes», en *La abstracción como presencia*. Juan José vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., p. 68, nota 8.
- 168 Esta exposición zaragozana de Pablo Serrano de 1957, llevó por título *Bronces y hierros*. Ver Federico Torralba Soriano, «Reseña informativa de las exposiciones celebradas por la Institución "Fernando el Católico"», *Seminario de arte Aragonés*, vol. VII-VIII-IX, Zaragoza, 1957, recogido en Federico TORRALBA SORIANO, *Obra dispersa*. Artículos, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1999, p. 306. Este mismo autor realizó un breve ensayo en 1960 que informa de particularidades materiales y expresivas de Serrano en estos términos: «la fuerza heroica se expresa en restos fragmentados de chapa y clavazón de destruidos submarinos, patinados por el sol y las sales», es decir, lo que el propio Serrano denomina «sus hierros». En Federico TORRALBA, «Un escultor universal», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional* n.º Tauro, 1960, Zaragoza, p. 12. Edición facsímil, op. cit.
- 169 Daniel Sahún consideraba en 1965 –también hoy– a Pablo Serrano como un «gran escultor», en Manolo, «Tres pintores se definen», *Pueblo*, 15 abril 1965, Madrid.
- 170 Esta encuesta puede ser consultada en el anexo documental de este catálogo.
- 171 Teniendo en cuenta que la prepararon desde 1959, tal y como asegura Juan José Vera en la entrevista con Pablo Trullén publicada en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 24. Para medir la importancia de

- las exposiciones de Pablo Serrano y de El Paso de 1957 y 1958 respectivamente, debemos recordar que Juan José Vera no exponía desde 1953 y que adoptó la madera como soporte de relieves en 1959, mientras que Santamaría todavía exponía cuadros figurativos en 1957, como demuestra el díptico de la Exposición de Pintores Zaragozanos, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1957 (con texto de Federico Torralba Soriano).
- 172 Pablo SERRANO AGUILAR, *Manifeste de l'Intra-spatialisme*, Société Européenne de Culture, Venise, 1972, p. 1. Lucio Fontana residió en Argentina entre 1940 y 1947.
- 173 Giovanni JOPPOLO, Fontana, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, 1998, p. 55.
- 174 Véase Julián GALLEGÓ, Pablo Serrano, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971, pp. 15 y 65.
- 175 Eduardo WESTERDAHL, *La escultura de Pablo Serrano*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 96.
- 176 Pablo SERRANO AGUILAR, *Manifeste de l'Intra-spatialisme*, op. cit., pp. 1-2.
- 177 Ver Lucio Fontana, Centre Georges Pompidou, París, 1987, p. 405 (catálogo de exposición), y Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, op. cit., p. 132.
- 178 Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona, 1949; 2.ª ed. 1956, pp. 114-116.
- 179 Juan-Eduardo CIRLOT, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 100-103.
- 180 *Ibid.*, pp. 95-96. Peter Selz relaciona a Donati con una serie de ensamblagistas de varios países que buscan, mediante el trabajo de materias fuertemente texturales, un lenguaje internacional, entre los que cita a Fautrier, Dubuffet, Tápies, Emil Schumacher, Frank Auerbach y Lucio Fontana entre otros. Ver Peter SELZ, *Enrico Donati, Georges Fall*, París, 1965, pp. 20-22.
- 181 Giovanni JOPPOLO, Fontana, op. cit., p. 75, y Giovanni JOPPOLO, «Le spatialisme dans la mouvance des néo-avant-gardes italiennes de l'après-guerre», en Lucio Fontana, Centre Georges Pompidou, op. cit., p. 306. Joppolo relaciona la actividad de Burri y de Donati con el espacialismo en *Ibid.*, p. 276.
- 182 Ver el Manifiesto Blanco (1946) y Proposition du mouvement spatial (1951) en *Ibid.*, pp. 278-280 y 286.
- 183 Beniamino JOPPOLO, *Spatialiste I* (sin fecha); Antonino TULLIER, *Spatialiste II* (1948), y Annette SAMEC-LUCIANI, «Le mouvements spatial (1946-1952)», en *Ibid.*, pp. 283 y 294. Junto con Lucio Fontana, los más entregados al espacialismo fueron Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario de Luigi, Gianni Dova, Virgilio Guido, el pensador Meniamino Joppolo y Cesare Peverelli. Otros, entre ellos artistas ensamblagistas como Donati o Burri, tan sólo firmaron ocasionalmente algunos manifiestos.
- 184 Juan-Eduardo CIRLOT, *El arte otro...*, op. cit., pp. 100-101.
- 185 Véase Severo SARDUY, «Six laceration à même la couleur», en Lucio Fontana, op. cit., p. 23.
- 186 Alain JOUFFROY, «Automatismos italianos considerados como la esencia de un antiformalismo (utópico) de vanguardia», en *Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales 1944-1956*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 65-67.
- 187 Tal y como reza «Arte espacial» de Beniamino JOPPOLO, texto escrito para el catálogo «Arte spaziale» de la Galleria del Naviglio de Milán (1952), en Lucio Fontana, op. cit., p. 292.
- 188 A partir de la exposición *l'Imaginaire* organizada por Georges Mathieu en diciembre de 1947 en la galería Luxembourg de París. Ver Georges MATHIEU, *Le privilège d'être*, Les Éditions Complicités, París, 2006, pp. 30-31 y 46.
- 189 Michel TAPIÉ, *Un art autre*, Gabriel Giraud et Fils, París, 1952.
- 190 Texto de Manuel Conde transcrito en Chus TUTELLILLA, «Se ruega abstenerse: El Paso en Zaragoza», en *El Paso*, op. cit., pp. 34-35.
- 191 Mauricio CALVESI, *Seen/Unseen Burri*, Charta, Milano, 2000, p. 20 (catálogo de exposición). En realidad, Burri comenzó cosiendo sacos en un campo de prisioneros en Texas donde, como preso de guerra, realizó funciones de cirujano.
- 192 Véase Gilbert LASCIAUX, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, París, 2004, pp. 343-344, donde el autor define al monstruo como una unidad nueva contra natura que valoriza lo incomprensible, es decir, aquello que nace del encuentro de los contrarios.
- 193 Sobre esta distinción consultar José-Augusto FRANÇA, Millares, Polígrafa, Barcelona, 1977, pp. 178-185, y Valeriano BOZAL, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 139-141.
- 194 Ver Claudio CERRITELLI, Alberto Burri, *Painting as living matter (1949-1966)*, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 1993, p. 22 (catálogo de exposición).
- 195 José-Augusto FRANÇA, Millares, op. cit., p. 94.
- 196 James Jonson Sweeney habla de la «pintura como objeto» en relación a los materiales empleados por Burri, en el catálogo Alberto Burri, *The Museum of Fine Arts of Houston*, Houston, 1963, p. 9 [sin paginar].
- 197 Ver Dolores DURÁN ÚCAR, «Al otro lado de la trama» y Marisa RIVERA, «En busca de la luz y del espacio», en Manuel Rivera, Gobierno de Aragón, 2002, pp. 11-12 y 25 (catálogo de exposición).
- 198 M. Molleda define a Manuel Rivera como un «escultor de valores bidimensionales», y André Kuenzi afirma que «Manuel Rivera tricota literalmente el espacio», en 1956-1981. Manuel Rivera, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981, p. 162.
- 199 Por ejemplo, Manuel Rivera primero investigó con el espacio para posteriormente acoger el problema pictórico de la luz, de la misma manera que comenzó trabajando las mallas en collages bidimensionales. Consúltese Marisa RIVERA, «En busca de la luz y del espacio», en Manuel Rivera, op. cit., pp. 16 y 18.
- 200 «... no se trata de reproducir lo que ya está dado en un paisaje concreto, ni de abstraer, sino de la imposibilidad de fijar, de sujetar mi sentimiento del espacio -dinámico, envolvente, con sucesivas traslaciones...- en un soporte plano (...) Rasgaba los lienzos para palpar un espacio real», dice Manuel Rivera. Citado en Miguel LOGROÑO, «Los dos espejos de Manuel Rivera», en 1956-1981. Manuel Rivera, op. cit., pp. 30-31 y 36.
- 201 Marisa RIVERA, «En busca de la luz y del espacio», en Manuel Rivera, op. cit., p. 20.
- 202 El lenguaje espontáneo de Asger Jorn es reivindicado por Saura en «Los precursores de la nueva subjetividad» (1996), en Antonio Saura, Fijeza. Ensayos, op. cit., pp. 341-344. Para aludir a sus superposiciones, Saura cita las modificaciones de Jorn sobre «cuadros antiguos» como ejemplo de apropiación, sin aludir a otros supuestamente más cercanos como el Pop o el nuevo realismo. En Julián Ríos, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 208. Valeriano Bozal habla de Jean Dubuffet y Asger Jorn en relación a la formación pictórica inicial de Antonio Saura, en Valeriano BOZAL, *El tiempo del estupor*, op. cit., pp. 147.
- Las «modificaciones» de Asger Jorn nacieron a partir de las cobra-modificaciones que los artistas pertenecientes a este internacional grupo experimental abordaron sobre la producción de sus compañeros. Ver Marcel PAQUET, *Cornelle. Peintures et gouaches*, E. L. A./ La Différance, París, 1989, p. 13, de lo que se desprende el acto de pintar como un derecho de posesión contrario a la propiedad privada de autor. Esto mismo fue experimentado por los miembros del Grupo Zaragoza, sobre todo por Juan José Vera y Ricardo Santamaría, y se puede afirmar que es éste el origen de las pinturas que luego Julia Dorado ha aplicado sobre páginas de prensa, a pesar de que nada tengan que ver con el concepto creativo de Saura, dado que en el caso de los zaragozanos el triunfo humanizador del sujeto sobre el material primero es certero, mientras que en el oscense se mantiene una tensión dialéctica producto del automatismo más inmediato. Sin embargo, de estas «correcciones» se deriva la costumbre generalizada en los pintores de CoBrA de retocar a lo largo de los años sus cuadros, aun considerados previamente finalizados. Y en esto coincidieron los miembros del grupo Zaragoza.
- 203 Sobre las «modificaciones» de Asger Jorn, ver Laurent GERVEREAU, *Critique de l'image quotidienne*. Asger Jorn, Cercle d'Art, París, 2001, pp. 145 y 148.
- 204 *El Paso 1957-1960*. Antológica, Caja Pamplona, Pamplona, 1998, p. 32.
- 205 José AYLLÓN, «El Paso» (primer manifiesto, febrero 1957), recogido en Lorence TOUSSAINT, «El Paso» y el arte abstracto en España, Cátedra, Madrid, 1983, p. 15.
- 206 Ver Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, op. cit., pp. 169-170.

- 207 Citado en Marisa RIVERA, «En busca de la luz y del espacio», en Manuel Rivera, op. cit., p. 22.
- 208 Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, El grito del silencio, op. cit., p. 70.
- 209 Ricardo Santamaría reconoce que no les importaba ni a él y ni a sus amigos que les calificasen de «formalistas». En *Ibid.*, p. 79.
- 210 *Ibid.*, p. 80, y Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 115.
- 211 Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 87.
- 212 Ver Gabriel UREÑA, Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959, op. cit., p. 66, y Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., pp. 74-75.
- 213 En realidad contaron con una subvención mínima de 10.000 pesetas. Ver 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 27.
- 214 Ver Giulio Carlo ARGAN, «Les collages d'Alberto Magnelli», en Magnelli. Ardoises et collages, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 9-13.
- 215 Ver la entrevista de Daniel Abadie a François Le Lionnais, «A propos de Magnelli et du collage», en Magnelli, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, p. 156. Por otra parte, Gabrielle Buffet-Picabia recuerda que Magnelli inició sus collages una vez alcanzada la madurez en la abstracción, tal y como sucede con Juan José Vera en 1951 y con Daniel Sahún en 1961. Ver Gabrielle BUFFET-PICABIA, Aires Abstraites, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1957, p. 151.
- 216 Por ejemplo en Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 98.
- 217 «Las formas quedan flotantes. Pero veo que hay un contrasentido entre lo opaco de lo pintado y la transparencia del fondo. Éstos da lugar a que, un día, en vez de poner pintura, recorte un trozo de tela metálica y, a modo de collage, lo ponga sobre el fondo», dice Manuel Rivera en Miguel LOGROÑO, «Los dos espejos de Manuel Rivera», en 1956-1981. Manuel Rivera, op. cit., p. 40. Ver además Marisa RIVERA, «En busca de la luz y del espacio», en Manuel Rivera, op. cit., p. 17.
- 218 Un gradiente de las texturas de las figuras dispuestas sobre un soporte bidimensional es capaz de producir por sí solo profundidad. Ver Rudolf ARNHEIM, Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 2006, pp. 282-283.
- 219 «... la oblicuidad crea profundidad cuando se la percibe como desviación respecto al armazón vertical-horizontal», dice Rudolf ARNHEIM en *Ibid.*, p. 281.
- 220 «La distancia entre el punto de fuga y el centro de la composición crea tensión», en *Ibid.*, p. 301.
- 221 Según el principio primero de la Gestalt, la de la simplicidad. Véase Martin SCHUSTER y Horst BEISL, Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte, Blume, Barcelona, 1981, pp. 25-29.
- 222 Ver Rudolf ARNHEIM, Arte y percepción visual, op. cit., pp. 264-265.
- 223 Alexander LIBERMAN, «Picasso», Vogue, 1 november 1956, New York, pp. 132-134. Extractado en Pablo Picasso, Propos sur l'art, op. cit., p. 82.
- 224 Tal y como él afirma en M. A. ROYO, «Daniel Sahún. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», El Periódico, 28 febrero 1995, Zaragoza.
- 225 Acerca de la comprensión de las figuras en un soporte plano para producir una tercera dimensión, ver Rudolf ARNHEIM, Arte y percepción visual, op. cit., pp. 297-298.
- 226 Comunicación oral de Daniel Sahún al autor. Arnheim confirma la libertad otorgada por la tercera dimensión según el principio de simplicidad que rige a psicología de la percepción según la Gestalt. Ver Rudolf ARNHEIM, *Ibid.*, p. 255.
- 227 *Ibid.*, p. 239, donde Arnheim afirma que el azul retrocede mientras que el rojo avanza.
- 228 Ver Federico TORRALBA SORIANO, Pintura contemporánea aragonesa, op. cit., p. 54. Los ataques de los Hermanos Albareda también pudieron constituir un precedente inmediato, al calificar las pinturas de los futuros amigos de Daniel Sahún Juan José Vera y Ricardo Santamaría, de «muestras de tejidos para mantas», en Hermanos ALBAREDA, «Arte y artistas. Exposición de Ricardo L. Santamaría y José Vera Ayuso» (marzo 1961, Zaragoza), recogido en Jaime ESAÍN (ed.), Grupo «Pórtico». 50º aniversario..., op. cit., p. 207.
- 229 Comunicación oral de Juan José Vera al autor. Ver además La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., p. 196.
- 230 Ver Willemijn STOKVIS, Cobra, Polígrafa, Barcelona, 1987, p. 22.
- 231 Sahún no se opuso tan radicalmente a la estética de El Paso como Santamaría y Vera, simplemente piensa que su pintura es diferente y que el Grupo Zaragoza añadió a la abstracción la dimensión comunicativa. Nunca ha ocultado sus deudas con artistas informalistas como Millares o Tàpies.
- 232 «Ese efecto inesperado de ilusión tiene que resultar desconcertante para cualquier artista que desee conservar el control de la arquitectura de su tela». Ernst H. GOMBRICH, en Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid, 1997, pp. 237-238.
- 233 Ricardo L. SANTAMARÍA, El grito del silencio, op. cit., p. 52. La primera ocasión en que Santamaría presentó públicamente su escultura fue la Exposición de Arte Zaragozano Actual, celebrada durante las Fiestas del Pilar de 1962. Con estas esculturas, Vera y Santamaría mostraron en tres dimensiones su gran despliegue material, siendo que paradójicamente aún no habían exhibido ningún collage ni obra pictórica alguna con materias extra-artísticas. Daniel Sahún sí, mismo en esta ocasión de octubre de 1962 con dos arpilleras, lo que pudo motivar la admiración de Santamaría y Vera y el encuentro de los tres.
- 234 Pascual Blanco asocia sin problemas las esculturas de Juan José Vera con Tatlin y Rodchenko, en Pascual BLANCO, «Juan José Vera. Vital ambición creativa», en el catálogo Juan José Vera. Vestigios de Humanidad, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1994, p. 4.
- 235 Según Greenberg, los resultados esculturales con medios pictóricos fueron alcanzados ya por el collage cubista de Picasso y Braque. En «Collage» (1959), Clement GREENBERG, Arte y cultura, op. cit., p. 86.
- 236 Ver Jaime ÁNGEL CANELLAS, «Tránsito vanguardista de Juan José Vera», en La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., p. 33.
- 237 Ver el catálogo Juan José Vera. Retrospectiva, IberCaja, Zaragoza, 2001, p. 46.
- 238 Ilustrada en el catálogo Escuela de Zaragoza, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, p. 66 [sin paginar].
- 239 Acerca de la evolución de la escultura de Juan José Vera desde la pintura, consultar Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, «Maniobras creativas de Juan José vera», en La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva, 1950-2001, op. cit., pp. 97-100; Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993, op. cit., pp. 287-288, y Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, «Apuntes sobre la escultura aragonesa: 1900-1988», Publicaciones del Museo se Instituto de Humanidades «Camón Aznar» XXXVI, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989, pp. 62-63.
- Greenberg explica esta evolución de la pintura al collage y a la escultura en «La nueva escultura» (1948-1958), en Arte y cultura, op. cit., p. 163.
- 240 Clement GREENBERG en «Collage» (1959) y en «El pasado pictórico de la escultura moderna» (1952), en Arte y cultura, op. cit., pp. 93-97 y 185-186. En relación a su teoría de la superficie plana cubista, ver Brandom TAYLOR, Collage. L'invention des avant-gardes, Hazan, Paris, 2005, p. 112.
- 241 Clement GREENBERG en «Collage» (1959), Arte y cultura, op. cit., p. 99.
- 242 Ricardo L. SANTAMARÍA, «Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura», en Santamaría, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1973, donde afirma: «La pintura, arte de simulación, permite al espectador menos dotado de entrar en el juego ilusorio de los colores y las formas. Al contrario, en la escultura, éste se encuentra en la incapacidad de interpretación personal y está obligado a *entrar o no entrar* en la presencia real de la obra».
- 243 Consúltense los datos biográficos en este mismo catálogo.
- 244 Fernand LÉGER, «Les réalisations picturales actuelles» (conferencia pronunciada en la Academie Marie Wassilieff, 9 marzo 1914). Recogido en Fernand LÉGER, Fonctions de la peinture, Gallimard, Paris, 1997, pp. 47-48.
- 245 Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 114.
- 246 E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión..., op. cit., p. 24. Sobre el kanstianismo del formalismo de Greenberg y sus seguidores, véase Robert STORR, «No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now», en Kira VARNEDOE and

- Adam GOPNIK (eds.), *Modern Art and Popular Culture readings in High & Low*, The Museum of Modern Art/ Harry N. Abrams, New York, 1990, pp. 167 y 180.
- 247 Ricardo L. SANTAMARÍA, «Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura», op. cit.
- 248 Paul CÉZANNE, *Correspondencia*, Visor, Madrid, 1991, p. 371.
- 249 Georges BRAQUE, *El día y la noche*, op. cit., pp. 38, 57 y 63. Ver además Georges BRAQUE, «Pensées et réflexions sur la peinture», Nord-Sud n.º 10, Décembre 1917, Paris, p. 3. Edición facsímil, op. cit.
- 250 Daniel Henry KAHNWEILER, *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, p. 27.
- 251 Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 103.
- 252 Paul KLEE, «De l'art moderne» (conferencia de 1924), recogido en Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 31.
- 253 Ver por ejemplo Joaquín TORRES GARCÍA, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 47, donde afirma que «el artista opera con formas y no con cosas».
- 254 Para Bazaine la pintura es el medio por el que el objeto desaparece para constituirse como forma, y por el que el sujeto invade el objeto. Ver Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture de aujourd'hui*, recogido en *Le temps de la peinture*, op. cit., p. 93.
- 255 Florence DE MÉRÉDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, Paris, 2004 (1.ª ed. 1994), p. 660. La autora comenta también la carencia de estudios históricos sobre las materias empleadas en el arte y la primacía de la historia de las formas. Tan sólo cita como precedente la obra inacabada de Gottfried SEMPER, *Le style, dans les arts techniques et architectoniques* (1861-1863), en *Ibid.*, pp. 39-40.
- 256 Emmanuel KANT, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2001, pp. 157-160.
- 257 Florence DE MÉRÉDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., pp. 327-333.
- 258 Ver *Ibid.*, pp. 198, 294 y 351.
- 259 Hecho que para Jaime Ángel Cañellas determina realmente el inicio del grupo, en Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», en *Grupo Pórtico*, op. cit., p. 85.
- 260 Él mismo nos explica en 1964 su concepto poco profesional y laboral que tiene de su actividad artística, la razón del porqué pinta para él mismo y su poco interés por exponer, en «Pop-Art». *Arte popular*. 3 pintores del «Grupo Zaragoza», Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1964, lo que contradice las directrices del grupo dirigidas a acercar la producción de los artistas profesionales al público.
- 261 Precisamente, Fermín Aguayo también trabajó como delineante en la primera mitad de la década de 1940 para los ingenieros Costa y Laceras, dedicados entonces a la producción de material eléctrico. Ver Victoria E. TRASOBARES RUIZ, «Fermín Aguayo en París. Veinticinco años de producción pictórica 1952-1977», Seminario de Arte Aragonés XLIX/ I, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2002, p. 238.
- 262 «Forma y color no se confunden, hay simultaneidad», dice por ejemplo Georges BRAQUE en *El día y la noche*, op. cit., p. 37.
- 263 Sobre la importancia de la electricidad en el collage y en el arte contemporáneo en general, ver Françoise MONNIN, *Le collage. Art du vingtième siècle*, Fleurus, Paris, 1996, pp. 143-144.
- 264 De esta forma prosigue Daniel Sahún la síntesis constructivo-expresiva de Pórtico que, según Ángel Azpeitia, retoma el constructivismo en forma de un neocubismo roto por cierta subjetividad (Ángel AZPEITIA BURGOS, «Iniciación y desarrollo de la pintura abstracta en Zaragoza», *Artes Plásticas* n.º 31/32, Especial Aragón, septiembre/ octubre 1979, Barcelona, p. 29), afirmación válida para Sahún, tanto a un nivel expresivo como objetual, puesto que el encuentro con los objetos y el recogerlos ya supone un gesto de apropiación primigenio.
- 265 «Todo lo que necesito para interpretar un cuadro son las ayudas contextuales», dice E. H. GOMBRICH en *Arte e ilusión...*, op. cit., p. 220.
- 266 Karl MARX, *El Capital*. Libro I. Tomo I, Akal, Madrid, 2000, p. 58.
- 267 Francastel añade a la nueva concepción de los objetos industriales la abundancia de materiales inéditos con los que se fabrican y que vienen a sumarse al extrañamiento. Ver Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Gallimard, Paris, 2000, p. 77.
- 268 Marx lo compara con las pulsiones nerviosas ópticas que son percibidas por cada uno como si fuesen la naturaleza exterior en sí, en Karl MARX, *El Capital*. Libro I. Tomo I, op. cit., pp. 102-103.
- 269 *Ibid.*, p. 105.
- 270 Véase Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 117.
- 271 François MONNIN, *Le collage. Art du vingtième siècle*, op. cit., p. 137.
- 272 Florence DE MÉRÉDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., pp. 29-33.
- 273 Pierre DAIK, *Historia cultural del mundo moderno*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 13-23.
- 274 Lewis MUMFORD, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 57-58.
- 275 Octavio PAZ, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 43-49.
- 276 Consúltese E. H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo*. Episodios de la historia del gusto y el arte de occidente, Debate, Barcelona, 2003, pp. 196-199 y 235. Este historiador hace confluír la industria con el auge del primitivismo: «El concepto de lo primitivo (...) derivó su significado de la idea de progreso». Sin embargo, esta convergencia es ofrecida por negación: se define lo primitivo por oposición al grado de desarrollo alcanzado en Occidente por la Revolución Industrial.
- 277 De hecho, el coleccionista de objetos, que personifica tan bien la situación del individuo en el contexto capitalista, no distingue los objetos naturales de los artificiales, ni los usos a los que estuvieron destinados o si son fruto de cierta tecnología. Ver Maurice RHEIMS, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Librairie Plon, Paris, 1959, pp. 73-74.
- 278 Claude LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 60.
- 279 Este proceso es uno de los cometidos de los historiadores según Francastel, en *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., pp. 99 y 103. En una conferencia pronunciada ante la Asociación de la Federación Democrática de Hammersmith en Kelmescott House, el 30 de noviembre de 1884, William Morris daba por completa la conquista de la naturaleza, y reclamaba la organización de la vida del hombre –gobernador de las fuerzas naturales– como la principal meta del momento. En William MORRIS, «Cómo vivimos y cómo podríamos vivir» (1887), recogido en William MORRIS, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia, Pepitas de calabaza, Logroño, 2004, p. 64. Octavio Paz también coincide en esta idea de que la historia del hombre consiste en su propia enajenación en beneficio de sus mitificaciones, las cuales la modernidad le ha negado. Octavio PAZ, *La búsqueda del comienzo* (escritos sobre el surrealismo), Fundamentos, Madrid, 1983, p. 51.
- 280 «Simultáneamente, ya no se trata de investigar una conciliación entre los productos de la actividad mecánica de la sociedad y las artes, sino de definir las condiciones necesarias del nuevo arte en una civilización donde los productos de la máquina constituirán de alguna manera un entorno natural». En Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 48. Mumford cree que la razón de que el hombre actual acepte el orden impersonal, la regulación, las repeticiones y la estandarización radical que impone la industria, es su capacidad de aceptar sin engañarse los materiales dados naturalmente por las fuerzas del medio ambiente desde su génesis. Ver Lewis MUMFORD, *Arte y técnica*, op. cit., p. 49.
- 281 Paz comenta cómo en el siglo XIX la realidad de pronto se desvaneció y se disgregó, en Octavio PAZ, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 40. Hecho que atribuye a la industrialización, a las ciencias relativas, a la pérdida de prestigio de la razón y a la muerte de Dios anunciada antes que Nietzsche por Max Stirner y Jean Paul Richter. A partir de esta pérdida de la realidad no tardan en perderse las nociones de espacio y tiempo, lo que desencadenó el viaje en busca de nuevos espacios alternativos y condujo al conocimiento de los objetos exóticos.
- 282 Según Francastel el arte moderno no se limita a la producción de formas novedosas y provocadoras, sino que está fundado en la actividad global del hombre contemporáneo y de sus experiencias. Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux*

- xix et xx siècles, op. cit., p. 108. El arte ha dejado de ser un medio de conocimiento como lo fue en el Renacimiento, según Jean CLAIR en *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, Visor, Madrid, 1998, 112. La unidad que regía las distintas facetas del saber ha sucumbido a la fragmentación de la producción y ha sido sustituida por las leyes del mercado. Más que nunca, el arte tiene la responsabilidad de reconciliar al sujeto con su entorno, a consta de perder su aislamiento que sí logró el Renacimiento.
- 283 Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1998, p. 71.
- 284 K. MARX y F. ENGELS, *El manifiesto comunista*, Endimión, Madrid, 1987, p. 61, y Federico ENGELS, *El origen de la familia. La propiedad privada y el estado*, Fundamentos, Madrid, 1996, p. 219.
- 285 Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op. cit., pp. 61 y 77.
- 286 «El artista es la síntesis del teórico y del práctico», Novalis (Friedrich von Hardenberg), *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*, Fundamentos, Madrid, 1974, p. 20.
- 287 Tanto la problemática de la industria como la del arte se encuentran entre el pensamiento y la acción, es decir, entre el pensamiento y su materialización, entre el hombre y su relación con el entorno. La Revolución Industrial sólo será superada, según el pensamiento de Lewis Mumford, mediante la reconciliación del hombre con sus actividades y la consecuente liberación del espíritu que pasará a dominar el mundo. Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, pp. 39, 47 y 65.
- 288 E. H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo...*, op. cit., p. 259.
- 289 Este contexto de desarrollo industrial es subrayado por Ricardo L. SANTAMARÍA en *El grito del silencio*, op. cit., p. 25.
- 290 Ver Luis GERMÁN ZUBERO, «Pertinaz sequía. La economía aragonesa entre 1940 y 1960», en M.ª Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Zaragoza, 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, op. cit., pp. 60-63.
- 291 Aguilera Cerni establece las investigaciones de Julio González en la búsqueda de la unión entre «las posibilidades del hacer manual» y «las exigencias y horizontes de la época mecánica». En Vicente AGUILERA CERNI, *Julio González*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971, p. 9.
- 292 En 1956 Ángel Ferrant expuso en el Colegio Mayor de Antonio de Lebrija de Madrid, y en el catálogo se publicó su ensayo «Esculturas de textos hallados».
- 293 Ver por ejemplo Willemijn STOKVIS, *Cobra 3 dimensions*, Cobra Museum For Modern Art, Amstelveen, 1998, p. 15.
- 294 Ricardo Santamaría cita a CoBrA, junto con el grupo de Munich Zen 49, por ser pionero en la eclosión de grupos europeos tras la II Guerra Mundial, en 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 79. Sin embargo, identifica a CoBrA con la reacción generalizada en los años 40 contra el geometrismo de la década anterior, en pro del «gesto espontáneo» contrario a sus postulados, en *El grito del silencio*, op. cit., p. 63.
- 295 Françoise ARMENGAUD, *Bestiary Cobra*, E. L. A. La Différence, Paris, 1992, pp. 192, y Richard MILLER, *Cobra*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1994, pp. 85-86. A este respecto ver además Asger JORN, *Les Cornes d'Or et la Roue de la Fortune*, Farándola, Paris, 2005, pp. 7-8.
- 296 Véase Jean-Clarence LAMBERT, *El Reino imaginal. 1. Los artistas Cobra*, Polígrafa, Barcelona, 1993, pp. 7 y 16.
- 297 Richard MILLER, *Cobra*, op. cit., pp. 112-117, y Asger JORN, *Pour la forme*, Allia, Paris, 2001, p. 151, donde afirma que la máscara es la base de todas las artes pictóricas y escultóricas.
- 298 Françoise ARMENGAUD, *Bestiary Cobra*, op. cit., pp. 30-31.
- 299 Una referencia peyorativa al formalismo la obtenemos en Christian DOTREMONT «Les grand rendez-vous naturel», publicado en *Cobra. Organe du Front International des Artistes Experimentaux d'Avant-garde n.º 4*, novembre 1949, Amsterdam, p. 29. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1980.
- 300 Ver por ejemplo Michel RAGON, «Jacques Doucet» (Cimaise, mars 1990), recogido en el catálogo Doucet, *Galerie Boulakia*, Paris, 1990, p. 10 [sin paginar].
- 301 Ver Asger JORN, «Les formes conçues comme langage», *Cobra. Organe du Front International des Artistes Experimentaux d'Avant-garde n.º 2*, 21 mars 1949, Bruxelles, pp. 6-7 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.
- 302 Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 79.
- 303 Las relaciones de Pórtico con CoBrA han sido insinuadas y establecidas en varias ocasiones. Ver por ejemplo Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Concepción LOMBA SERRANO, «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia», en Jaime ESAÍN (ed.), *Grupo «Pórtico». 50º aniversario...*, op. cit., p. 66, y Manuel SÁNCHEZ OMS, «La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico», op. cit.
- 304 Cobra publicó un fragmento de las notas sobre pintura de Jean Bazaine en *Cobra. Organe du Front International des Artistes Experimentaux d'Avant-garde n.º 6*, avril 1950, Bruxelles, p. 16. Edición facsímil, op. cit.
- 305 Sobre la síntesis de abstracción y objeto en la pintura de CoBrA, ver por ejemplo Pierre ALECHINSKY, «Abstraction faite», *Cobra. Organe du Front International des Artistes Experimentaux d'Avant-garde n.º 10*, automne 1951, Bruxelles, pp. 4-8. Edición facsímil, *Ibid.*, y Carl-Henning PEDERSEN, «Art abstrait ou Art d'imagination le travail du peintre» (Helhesten 2.º año, n.º 4, 1943), en Jean Clarence LAMBERT, *Carl-Henning Pedersen II. Aquarelles et Dessins. Écrits et poèmes*, Cercle d'Art, Paris, 2003, pp. 54-56.
- 306 Ver Paul BOURGOIGNE, «Le rôle de la spirale dans le test du gribouillage», *Cobra. Organe du Front International des Artistes Experimentaux d'Avant-garde n.º 7*, automne 1950, Bruxelles, p. 20. Edición facsímil, *Ibid.* La sección danesa de CoBrA se constituyó en torno al grupo Spiralen en 1949, una vez disuelto el grupo Höst.
- 307 Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», en *Grupo Pórtico*, op. cit., p. 84.
- 308 Ver Donald KUSPIT, *Karel Appel. Sculpture. A catalogue raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 9.
- 309 «El arte no es vida real orgánica; sin embargo es vida del espíritu y acaso tan importante como aquélla», reza Algunas respuestas al hombre de la calle en materia del arte actual, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, p. 5 [sin paginar]. Para sus autores Ricardo L. Santamaría y Juan José Vera, esto significa una ventaja del hombre frente al resto de los seres vivos, lo que constituye el fundamento de su humanismo.
- 310 Karl MARX, *El capital*. Tomo I-Libro I, op. cit., p. 58.
- 311 *Ibid.*, p. 60. Así, Maurice Rheims afirma que los coleccionistas de objetos curiosos buscan en éstos la mano del hombre, ya sea por haberlos fabricado, transformado o simplemente presentado, aunque su origen sea animal, vegetal o mineral. Ver Maurice RHEIMS, *La vie étrange des objets...*, op. cit., p. 75.
- 312 «Sólo se enfrentan como mercancías los productos de trabajos privados autónomos e independientes entre sí», Karl MARX, *El capital*. Tomo I-Libro I, op. cit., p. 64.
- 313 Las relaciones de los objetos propuestas por el mercado, es decir, su connotación, constituyen la ideología, lo incuestionable. Véase Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 45. De esta manera el collage pone en cuestión la jerarquía de valores, empezando por el caso más general y claro de la entrada de materiales efímeros en la creación artística y su confusión con los nobles.
- 314 Gaétan PICON, *Las líneas de la mano*, Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 32.
- 315 *Ibid.*, pp. 37 y 39.
- 316 Grupo Zaragoza (texto atribuido a Conrado A. C. Castillo), «Móvil-historial-propósitos», en *Grupo «Escuela de Zaragoza»* concurren a la I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea. Agosto 1963 Jaca, Zaragoza, 1963. Este texto fue publicado por primera vez en *Grupo Escuela de Zaragoza*, Instituto de Estudios Oscenses-Salón de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1963, y luego en *Grupo Escuela de Zaragoza*, (De artistas no imitativos aragoneses), Instituto de Estudios Ilerdenses, Diputación Provincial de Lérida, Lérida, 1963.
- 317 Ver Ricardo SANTAMARÍA y Juan José VERA AYUSO, *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia del arte actual*, op. cit., 1961. Aunque este texto teórico no pertenece al aún no conformado Grupo Zaragoza, reflexiona sobre las posibilidades de un arte popular. Todavía no hace mención al legado de la Escuela de Zaragoza, y sí entra en el debate del arte abstracto con insistencia.

- 318 No es hasta el texto de Gilbert Rérart, a modo de panfleto, introducido en el catálogo Groupe Zaragoza, Galería Raymond Creuze, París, 1967, que no encontramos la síntesis «expresión-construcción» de manera explícita. Luego, una vez disuelto el grupo, será constantemente reivindicado por Santamaría como lenguaje que definió la aportación de lo él considera Escuela de Zaragoza (1947-1967).
- 319 La exclusión de una nómina de artistas zaragozanos de la llamada «Escuela de Zaragoza», fue insinuada por Ángel AZPEITIA, «Abstracción navideña», Heraldo de Aragón, 24 diciembre 1963, Zaragoza. Luego llegaron las polémicas posteriores.
- 320 «... la escuela es algo más imaginado por la historiografía que algo efectivamente real», en ENRICO CRISPOLTI, *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste, Madrid, 2001, pp. 82-83. Julia Barroso Villar sí admite el sentido de «escuela» como grupo, y ofrece los ejemplos de la Escuela de Vallecas, la Escuela de Altamira y la Escuela de Zaragoza, en JULIA BARROSO VILLAR, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, op. cit., pp. 72-73.
- 321 Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», en Grupo Pórtico, op. cit., p. 75.
- 322 Esta voluntad fue respaldada por la crítica. Ver SANTOS TORROELLA, «Escuela de Zaragoza», El Noticiero Universal, 29 enero 1964, Barcelona. Ángel Azpeitia se referirá con «nueva escuela» a esta formación, en Ángel AZPEITIA, «IX Exposición de la Escuela de Zaragoza en el Centro Mercantil», Heraldo de Aragón, 8 mayo 1964, Zaragoza. Con motivo de la exposición 3 pintores del Grupo Zaragoza (diciembre de 1964), Azpeitia recibió en categoría de crítico de arte del Heraldo de Aragón, una carta firmada por María Pilar Burges, Pilar Moré, José Orús y Julia Pérez Lizano en protesta por lo que consideraban una apropiación indebida del nombre de Zaragoza, a pesar de la participación de María Pilar Burges y Pilar Moré junto con Vera y Santamaría en el grupo zaragozano Iberus, conformado con el único fin de exponer en Venecia en 1961 auspiciados por la Institución «Fernando el Católico», y Pilar MORÉ en Grupo «Escuela de Zaragoza» (Centro Mercantil, Zaragoza, diciembre 1963) y en la Exposición del Estudio-Taller Libre de Grabado (Centro Mercantil, Zaragoza, mayo 1966) organizado por Ricardo Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide. La controversia trascendió a la crítica, por ejemplo Martínez Benavente también denunció este uso del término «Zaragoza» en MARTÍNEZ BENAVENTE, «Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil», El Noticiero, 13 diciembre 1964, Zaragoza. La respuesta pública del Grupo Zaragoza fue inminente: Grupo Zaragoza, «Carta abierta al Grupo Zaragoza», Heraldo de Aragón, 6 enero 1965, Zaragoza.
- 323 Por esta razón algunas pinturas de Santiago Lagunas constaron en las exposiciones del grupo, desde las primeras hasta 1965, año en que la nómina se amplió a Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Antón González, concretamente en la exposición en Madrid de marzo de 1965, si bien en diciembre de 1963 participó José Baqué Ximénez en Abstracción navideña. Sin embargo, hay que advertir que Lagunas nunca formó parte activa de esta nueva formación. Ver además Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., p. 80.
- 324 Desde el principio fue Santamaría el que más empeño puso en esta identificación de su generación con la anterior, contando para ello con Juan José Vera por ser enlace entre ambas. Ver por ejemplo el texto firmado con el seudónimo Gilbert Rérart en el catálogo de la exposición del Grupo Zaragoza en la galería Raymond Creuze de París, 1967, donde pone la fecha de inicio del «Grupo Zaragoza» en 1948, y así se reafirma en PRIETO BARRAL, M.<sup>a</sup> F., «Los cuadros-objeto del Grupo Zaragoza», España Semanal, 12 noviembre 1967, Tánger, y en PRIETO BARRAL, M.<sup>a</sup> F., «Ricardo Santamaría nos habla del Grupo Zaragoza», España Semanal, 19 octubre 1967, Tánger.
- 325 Tal nombre del grupo aparece primeramente en la firma del «cuaderno de orientación artística» El arte como elemento de vida (octubre de 1964), y por segunda vez en la exposición 3 pintores del Grupo Zaragoza de Juan José Vera, Ricardo Santamaría y Daniel Sahún. Para conocer los datos de las exposiciones y de las publicaciones del grupo, consultar el anexo documental de este catálogo.
- 326 Ver la relación nominativa de las exposiciones ofrecida por Jaime ÁNGEL CAÑELLAS en «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., pp. 76-77. Incluye como primer nombre empleado «Grupo de pintores de Zaragoza», perteneciente a la Exposición de Pintura Actual celebrada entre el 30 de mayo y el 6 de junio en la Sala Calibo de Zaragoza. El fin de este evento fue dar muestra de los artistas contemporáneos aragoneses, aunque sirve de precedente al deseo del grupo en gestación de aglutinar el máximo número de los mismos. La presentación y la situación resulta lo suficientemente ambigua como para considerar a «Grupo de pintores de Zaragoza» el primer nombre de la agrupación, y más teniendo en cuenta la presencia en esta muestra de Pilar Moré, quien al año siguiente firma la protesta enviada a Ángel Azpeitia contra la apropiación del nombre de Zaragoza. El verdadero debut del grupo, como afirma el mismo Jaime Ángel Cañellas (Ibid., p. 85), fue la exposición en Huesca de ese mismo mes de junio, presentados por primera vez con el texto «Móvil-historial».
- 327 Isabel CAJIDE, «Entrevista con la Escuela de Zaragoza», Artes n.º 68, 23 abril 1965, Madrid, pp. 29-31.
- 328 Ver Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., p. 79.
- 329 Ibid., p. 84.
- 330 Según Ángel Azpeitia, fue Ricardo Santamaría el que más empeño puso en la formación del grupo, en Ángel AZPEITIA BURGOS, «Aproximación a la apertura abstracta en Zaragoza», Seminario de arte Aragonés XXXVIII, op. cit., p. 106. Federico Torralba también atribuye a Santamaría la iniciativa en la aglutinación de los primeros miembros del grupo, en Federico TORRALBA SORIANO, «Grupos» en la pintura zaragozana, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1973, p. 7 [sin paginar].
- 331 La celebración en Zaragoza de la exposición «Escuela de Madrid», que aglutinaba a cuarenta y ocho artistas de diferentes generaciones, de distintos orígenes geográficos, estilos dispares y, sobre todo, sin lazos ideológicos comunes, pudo animar a Ricardo Santamaría y Juan José Vera a reclamar la existencia de una «escuela» zaragozana que sí contase con todas estas cualidades. En Jaime Ángel CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., pp. 82-83.
- 332 Además de contar ocasionalmente con la participación de poetas en los textos de los catálogos, conferencias y colgados carteles con versos, junto con la obra plástica, en la exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza» de diciembre de 1963, se proyectaron las películas Sic Semper y Hombro de Dios de José Luis Pomarón, Plástica y Cromática de Luis Pellejero, y Abstracción Rítmica Formal de José María Sesé, realizadas estas tres últimas con la obra plástica y la colaboración de los miembros del grupo. Las de Pellejero y Sesé pudieron verse de nuevo en la exposición Cercle Artístic de Sant Lluç de Barcelona en el mes de enero siguiente y, con ocasión de la exposición del grupo en la Dirección de Bellas Artes de Madrid en marzo de 1965, en la Galería Juana Mordó de la misma ciudad se proyectaron Abstracción fílmica formal –la cual ganó una medalla de plata en el XIX Festival de «films amateurs» de Cannes– y Dinámica (1965), rodada también por Sesé con la colaboración de Juan José Vera. Sesé también realizó en 1965 la película Muy cerca de nosotros a partir del guión de Ricardo Santamaría Hambre. Ver Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, op. cit., pp. 119-122, y Juan Ignacio BERNUÉS SANZ, «Las dos vidas de Ricardo Santamaría», en Ricardo Santamaría, *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., pp. 89-92. En junio de 1979, con motivo de la exposición 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, se programó un ciclo de cine amateur en la que se incluyeron películas de José María Sesé, Luis Pellejero y José Luis Pomarón, junto con otras de Guillermo Fatás, Grupo Eisenstein, Fernando Manrique, Miguel Vidal, Alberto Sánchez, Manuel Labordeta y Miguel Ferrer, todos presentados con un texto de Manuel Rotellar.
- 333 Entrevista de los miembros del Grupo Zaragoza con Pablo Trullén en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 30. Hay que tener en cuenta que entonces las agrupaciones artísticas eran representadas por un teórico, escritor o crítico, que hacía de portavoz de las ideas: aunque él mismo pintor además de escritor, Georges Mathieu para la abstracción lírica, Michel Tapié para el «arte otro», Charles Estienne para el tachismo, Beniamino Joppolo para el espacialismo, Lawrence Alloway para el Pop inglés, etc., y en España Arnau Puig y Juan-Eduardo Cirlot en Dau al Set, Vicente Aguilera Cerni en Parpalló, o José Ayllón y Manuel Conde en El Paso.
- 334 Torralba considera esta exposición la primera del Grupo Zaragoza en Federico TORRALBA SORIANO, «Grupos» en la pintura zaragozana, op. cit., p. 7, y en

- Federico TORRALBA SORIANO, «La pintura zaragozana hoy», *Mundo Hispánico* n.º 345, diciembre 1976, recogido en Federico TORRALBA SORIANO, *Obra dispersa*. Artículos, op. cit., p. 461; lo mismo que Juan José Vera en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 24, remontando el inicio de los preparativos de esta exposición a 1959.
- 335 Esta fuerte inclinación de Federico Torralba queda manifestada cuando explica la revolución de la pintura del siglo XX a partir de su liberación de la representación del natural desde el surgir de la fotografía y de su imitación mecánica, en Federico Torralba, «París, Zaragoza y el arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 20 septiembre, 1949, Zaragoza.
- 336 Torralba piensa que es un error pretender hacer un arte de mayorías, tal y como expresa en «Sobre arte y novedad», *Heraldo de Aragón*, 7 enero 1951, Zaragoza, en Federico TORRALBA SORIANO, *Obra dispersa*. Artículos, op. cit., p. 60.
- 337 Torralba cita en 1953 a Eugenio D'Ors (en concreto su monografía dedicada a Cézanne) y a Ortega y Gasset (La deshumanización del arte) como los dos máximos representantes de la literatura artística del país, y cree que la tendencia social extendida, según él, tras la celebración del Centenario de Goya, fue la razón del decaimiento del interés artístico en favor de la política, lo que condujo a la Guerra Civil. En «Génesis, teoría y circunstancia de la pintura moderna», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. V, Zaragoza, 1953, en Federico TORRALBA, *Ibid.*, p. 161. Estas declaraciones evidencian su purismo que nada tiene que ver con las pretensiones del Grupo Zaragoza de llevar el arte a la sociedad sin intermediarios de ningún tipo.
- 338 Torralba manifiesta la coincidencia de sus ideas con la estética de Hegel y de Baudelaire en relación a la unión dialéctica del sujeto con el objeto, en *Ibid.*, p. 172.
- 339 Ricardo L. SANTAMARÍA, 20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 114.
- 340 En realidad, Ricardo Santamaría opina que la conciencia determina la existencia mientras que, según él, Marx piensa que «la existencia determina la forma» (sic), identificando así y de manera un poco confusa e incomprensible la conciencia con la forma. En Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 79. Ver además la p. 12 donde equipara marxismo a liberalismo.
- 341 Ver Federico TORRALBA, «Génesis, teoría y circunstancia de la pintura moderna», op. cit., p. 172.
- 342 Véase por ejemplo José Antonio REY DEL CORRAL, *Poemas del sentido*, *Prensas Universitarias de Zaragoza*, Zaragoza, 1988, p. 54; José Antonio REY DEL CORRAL, *Poemas*. Selección 1964-1967, *El Día de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 121, y Jacques FRESSARD, «Ut pictura poesis: peinture et peintres dans la poésie de José Antonio Rey del Corral (1939-1995)» en AA.VV., *Mélanges offerts à Charles Leselbaum*, Éditions Hispaniques, Paris, 2002, p. 289. Por otra parte, el escritor Marianos Anós, procedente también del círculo del Niké, atribuye igualmente a los materiales de Vera una dimensión autorretráctica, en Mariano ANÓS, «Un trabajo útil», Juan José Vera. Daniel Sahún. 1948-1987, op. cit., pp. 12-13.
- 343 Sobre la interdisciplinariedad del grupo y su relación con escritores y cineastas, ver Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN, «El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* n.º XCV 2005, *IberCaja*, Zaragoza, pp. 171-197. Sin embargo, Daniel Sahún nos comenta oralmente cómo él en particular acudía poco a estas tertulias. Ver además Benedito LORENZO DE BLANCAS, *Poetas aragoneses*. El grupo del Niké, op. cit., p. 118.
- 344 En esta exposición constan Conrado A. C. Castillo y Carmen H. Ejarque como miembros del grupo, junto con Julia Dorado, Daniel Sahún, Juan José Vera, Ricardo Santamaría, Santiago Lagunas y María José Moreno.
- 345 Consultar al respecto Julia BARROSO VILLAR, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, op. cit., pp. 100-101 y 261.
- 346 Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS, *Abstracción plástica española*. Núcleo aragonés 1948-1993, op. cit., p. 120.
- 347 Anunciada en el catálogo *Pop-Art*. Arte popular. 3 pintores del «Grupo Zaragoza», Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1964.
- 348 «Respecto al resto de los artículos de la prensa los elaboraba Ricardo Santamaría personalmente y yo se los escribía a máquina. Quizás hubo artículos gratuitos que, a la larga, perjudicaron al Grupo, pero escribir era vital para Ricardo y las publicaciones eran, además, nuestro medio de contacto con el público», asegura Juan José VERA en 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 28.
- 349 Ricardo SANTAMARÍA, «La vanguardia aragonesa de 1939 a 1970», *Andalán* n.º 147, 8-14 septiembre 1978, Zaragoza; «Veinte años de arte abstracto», *Andalán* n.º 222, junio 1979, Zaragoza; y «El Grupo Zaragoza», *Andalán* n.º 423, marzo 1985, Zaragoza.
- 350 Ricardo SANTAMARÍA, «Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura», en Santamaría, *Diputación Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1973, y en Santamaría, *Galería S'Art*, Huesca, 1973; Ricardo SANTAMARÍA, «La vanguardia aragonesa de 1939 a 1968», en Ricardo Santamaría, *Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, Zaragoza, 1978; *Escultura contemporánea aragonesa a la escuela*, Ministerio de Educación y Ciencia, Zaragoza, 1988, p. 54, y Ricardo Santamaría. *Pinturas*, Sala I. B. Mixto-4, Zaragoza, 1990.
- 351 Sobre las divergencias de la obra de Otelo Chueca y Teo Asensio respecto al «nuevo realismo» del grupo, véase por ejemplo Jaime ÁNGEL CANELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., pp. 86-87.
- 352 «No podemos hablar más que en pintura», dice Fermín Aguayo con el fin de evitar las divagaciones filosóficas, en Adrián GUERRA, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza.
- 353 Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza.
- 354 Daniel SAHÚN en *Pop-Art*. Arte popular. 3 pintores del «Grupo Zaragoza», Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1964. La presencia de la época en la pintura de manera consustancial, también está contenida en la idea de Sahún de que «el período en que te ha tocado vivir en este país te marca para siempre», en la entrevista publicada en el catálogo Daniel Sahún. Desde el interior, op. cit., p. 7.
- 355 Federico Torralba habla de Santiago Lagunas en términos de «no figurativismo», «tachismo» y «desmaterialización» (Federico TORRALBA, «La aventura plástica de Santiago Lagunas», *Despacho literario de la Oficina Poética Internacional* n.º sagitario, 1960, Zaragoza, p. 11. Edición facsímil, op. cit.) y, cuando se refiere al tratamiento de las formas representadas en la decoración del Cine Dorado, incluso llega a hablar de cierto «mundo de lo suprarreal», en Federico TORRALBA, «Grupo Pórtico», Jaime ESAÍN ESCOBAR (ed.), *Grupo «Pórtico»*. 50º Aniversario, op. cit., pp. 43-44, lo que dista mucho de los planteamientos de Lagunas sobre estética abstracta.
- 356 Ver Michel THÉVOZ, *L'art brut*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1975, p. 70., y Françoise MONNIN, *L'art brut*, Scala, Paris, 1997, p. 9.
- 357 En Adrián GUERRA, «¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros», *Amanecer*, 22 noviembre 1950, Zaragoza.
- 358 Ver en el anexo documental el «Informe-introducción a la propuesta presentada al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza por el «Grupo Zaragoza», febrero 1966. Desde el año anterior la actividad expositiva del grupo cesó, a excepción de la exposición de los grabados del Estudio-Taller Libre de Grabado, donde de ellos sólo participaron Ricardo Santamaría y Julia Dorado, esta última por su especial interés en el medio.
- 359 El arte como elemento de vida (1964), tras elogiar el arte infantil por su inocencia, abre dos epígrafes acerca de la didáctica artística: «La enseñanza académica» y «Necesidad de la academia».
- 360 Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963, pp. 22-25.
- 361 Ver Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla del arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza.
- 362 De ahí el título de su exposición Daniel Sahún. Desde el interior celebrada en Zaragoza en 1995. Ver además su entrevista con M. A. ROYO, «Daniel Sahún. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», *El Periódico*, 28 febrero 1995, Zaragoza.
- 363 Ricardo L. SANTAMARÍA y J. José VERA, «Explicación», en Exposición de dos pintores actuales zaragozanos, *Diputación Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1961.
- 364 Este punto de vista se remonta a Santiago Lagunas: «El que no tiene nada que expresar se agarra al oficio, que al lado del arte es lo despreciable, puesto que

- supone solamente la herramienta», en Marcial BUJ, «Santiago Lagunas habla de arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 26 febrero 1954, Zaragoza.
- 365 «La primera fase del hombre primitivo fue un naturalismo imitativo, mas a medida que evoluciona biológicamente y logra desligarse de la Naturaleza de la que dependía materialmente, pierde poco a poco este carácter y comienza a utilizar formas abstractas y simbólicas, buscando la manera de plasmar su mundo espiritual», Ricardo L. SANTAMARÍA y Juan José VERA, *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, Sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961, p. 5 [sin paginar].
- 366 Por poner un ejemplo, Manuel Rivera dice a la hora de justificar las retículas de apariencia constructiva de sus mallas metálicas: «Me va obligando la materia, y yo me dejo llevar», citado en Miguel LOGROÑO, «Manuel Rivera. Los dos lados del espejo», op. cit., p. 58.
- 367 Conrado A. C. Castillo afirma que es en las relaciones entre los materiales y los elementos plásticos empleados donde actúa el verdadero «oficio» del artista, y no en el material en sí. En Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, op. cit., pp. 17-18.
- 368 *Ibid.*, pp. 16-17. Esta concepción es respaldada por Daniel SAHÚN en «Pop-Art». *Arte popular*. 3 pintores del «Grupo Zaragoza», op. cit., y en Manolo, «Tres pintores se definen», *Pueblo*, 15 abril 1965, Zaragoza.
- 369 Sigo la cronología propuesta por el historiador del grupo Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, en «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., p. 85.
- 370 En «Móvil-historial-propósitos», op. cit.
- 371 MANOLO, «Tres pintores se definen», *Pueblo*, 15 abril 1965, Zaragoza.
- 372 Ricardo Santamaría defiende en nombre de todos el nuevo realismo y el Popart en Isabel Cajide, «Entrevista con la escuela de Zaragoza», *Artes* n.º 68, 23 abril 1965, Madrid.
- 373 A raíz de su obra expuesta en la colectiva Seis pintoras zaragozanas y una ceramista, organizada por Federico Torralba (autor del texto del díptico) entre el 4 y el 15 de mayo de 1963 en el Palacio Provincial de Zaragoza, donde también participó la colaboradora del grupo María José Moreno. Ver además Dora-do. Cinco años de taller (1993-1997). *Monotipos serigráficos*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003, p. 55.
- 374 Carta dirigida a Ángel Azpeitia Burgos con fecha del 11 de octubre de 1962, transcrita parcialmente en Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, en «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., pp. 85-86.
- 375 Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture de aujourd'hui*, op. cit., p. 90.
- 376 Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, op. cit., pp. 20-21.
- 377 *Ibid.*, p. 49.
- 378 Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., pp. 119-120.
- 379 Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, op. cit., 1963, p. 9.
- 380 Según Conrado A. C. Castillo, la asunción de nuevos materiales acontece sólo una vez liberada la plástica de la tiranía de la imitación, Ver *Ibid.*, p. 19.
- 381 Jean Paulhan se refiere sobre todo con «maquina de ver» a los papiers-collés en tanto que atrevimiento cubista, en Jean PAULHAN, *La peinture cubiste*, Gallimard, París, 1990, p. 130. Por esta razón y a diferencia de la perspectiva artificial, se conciben estas obras inacabadas, como bocetos y esbozos (*Ibid.*, p. 55), lo que ha conducido a la falsa creencia de que los collages son proyectos para obras posteriores, sin valor en sí mismos, hábito denunciado por Louis ARAGON en *El desafío a la pintura* (catálogo de la primera exposición antológica de collages en la galería Goemans, París, 1930), recogido en Louis ARAGON, *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2001, nota 3, p. 40.
- Picasso mismo afirmó que la pintura es «una máquina de imprimir la memoria», en Alexander LIBERMAN, «Picasso», *Vogue*, 1 November 1956, New York, pp. 132-134, recogido en Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 81.
- 382 Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, op. cit., 1963, p. 68.
- 383 Tal y como advierte Paulhan en relación al papier-collé cubista, en Jean PAULHAN, *La peinture cubiste*, op. cit., p. 132.
- 384 En Clement GREENBERG, «La crisis de la pintura de caballete» (1948), recogido en *Arte y cultura*, op. cit., p. 177.
- 385 Arnheim establece la necesidad en todo intento cognitivo de la delimitación de los marcos sobre el continuo infinito. En Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1993, p. 53.
- 386 Juan Ignacio Bernués Sanz, dentro del estallido de grupos españoles iniciado en la segunda mitad de la década de 1950, pone en relación el Grupo Zaragoza con Parpalló y Equipo 57 fundamentalmente, en tanto que los tres han cuestionado el aislamiento de la abstracción con la reivindicación de cierta construcción. En el catálogo Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., pp. 65-66.
- 387 Ver «Carta abierta del Grupo Parpalló», *Las Provincias* n.º 35.948, 1 diciembre 1956, Valencia, p. 13. Con motivo de su primera exposición, ésta es la única vez que recurren a la prensa para dirigirse al público, costumbre habitual del Grupo Zaragoza. Los medios de difusión de las ideas del grupo Parpalló fueron muy restringidos, así como el radio de distribución de su revista oficial *Arte Vivo*, casi entre los mismos integrantes, lo que desvela la alta profesionalización de los mismos.
- En esta carta establecen como uno de sus objetivos impulsar la creación de grupos artísticos nuevos en la ciudad de Valencia, algo que se atribuye en su caso el Grupo Zaragoza a principios de 1966 en su comunicado «Antecedentes del Grupo Zaragoza. Logros y fracasos», distribuido en los círculos más cercanos.
- 388 Iniciadas concretamente en enero de 1958 en Vicente AGUILERA CERNI, «Grupo Parpalló», en el catálogo de la 4.ª exposición Grupo Parpalló. Homenaje a Manolo Gil, Ateneo de Madrid, Madrid, 1958. Citado en Pablo RAMÍREZ, «El Grupo Parpalló, una aproximación», en el catálogo Grupo Parpalló 1956-1961, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990, p. 27.
- 389 Esto no es exclusivo de estos dos grupos. Por ejemplo, los canarios de Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC), animados por Eduardo Westerdahl, quisieron recuperar el espíritu de la Gaceta del Arte de los años treinta; el grupo Tahull fue constituido como una prolongación en la década de 1950 de las investigaciones de Dau al Set; Cobalto 49, de Rafael Santos Torroella, fue considerado por Sebastián Gasch como el «heredero legítimo» de ADLAN; el Equipo Córdoba continuó los preceptos de Equipo 57, etc.
- 390 Ver por ejemplo Vicente AGUILERA CERNI, «Divagación sobre el arte y la entereza», *Arte Vivo* segunda entrega, julio 1957, Valencia. Edición facsímil Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990.
- 391 Ver Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno*, Fernando Torres - Editor, Valencia, 1975, pp. 605-608.
- 392 El Manifiesto de Riglos del Grupo Zaragoza (verano de 1965) comienza planteando la posible «muerte del arte» proclamada por Giulio Carlo Argan en el contexto de la sociedad industrializada.
- 393 El ejemplo más paradigmático nos lo ofrece el artículo de Manuel MILLARES «El Paso: Sobre el arte de hoy en España», publicado en *Arte Vivo* n.º 1, segunda época, enero-febrero 1959, Valencia, pp. 12-13 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.
- 394 Ver «Editorial», *Arte Vivo* segunda entrega, julio 1957, Valencia. Edición facsímil, op. cit.
- 395 «Editorial», *Arte Vivo* tercera entrega, diciembre 1957, Valencia. Op. cit.
- 396 «El Arte Además quiere decir que Wols y Max Bill no son antagónicos, sino distintos y complementarios», en Vicente Aguilera Cerni, «Primer discurso afirmativo-negativo de «arte vivo», en el catálogo de la exposición del grupo Parpalló en la Sala Gaspar de Barcelona, 1959, recogido en Grupo Parpalló 1956-1961, op. cit., pp. 160-163.
- 397 Incluso el teórico del grupo Parpalló Antonio Jiménez Pericás así lo reconoce, aun habiendo sido junto con Aguilera Cerni el gran defensor del «arte normativo». Ver su texto «Treinta años atrás», en *Ibid.*, p. 14.
- 398 En Antonio GIMÉNEZ PERICÁS, «Parpalló, grupo de formas reales», publicado en el catálogo de Parpalló de la Sala Gaspar, Barcelona, 1959, y recogido en Grupo Parpalló 1956-1961, op. cit., pp. 164-165.
- 399 *Ibid.*
- 400 Rafael SOTO VERGÉS, «Las integraciones: una simbólica de la existencia», en Salvador Soria. *Exposición retrospectiva 1940-1992*, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 17.

- 401 Ver Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, Guinovart, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971, pp. 14-15. Ricardo Santamaría cita a Guinovart, Soria y Millares como los únicos artistas españoles que han cultivado junto al Grupo Zaragoza el «nuevo realismo», en *El grito del silencio*, op. cit., p. 85. Como vemos, esto dista mucho de ser cierto por prevalecer en todos ellos los valores plásticos frente a los nominales de Pierre Restany, máxima autoridad en el concepto de «nuevo realismo». Sin embargo, sí es verdad que estos artistas españoles, junto con Sahún, Vera y Santamaría, podrían ser considerados dentro de lo que internacionalmente se entiende como «ensamblagistas» (concepto amplio y que tan sólo atañe al uso en profundidad del material), a partir de la noción de Dubuffet adoptada en la exposición *Art of Assemblage* celebrada en 1961 en Nueva York, como afirma el mismo Santamaría en «La vanguardia aragonesa de 1939 al 1968», op. cit.
- 402 Sobre este aspecto ver Salvador Soria. Exposición retrospectiva 1940-1992, op. cit., p. 16, y sobre los materiales «pobres», leer en el mismo catálogo Juan Ángel BLASCO CARRASCOSA, «Otra mirada sobre la etapa pictórica figurativa de Salvador Soria», p. 13.
- 403 Lo que le permitió ensamblar la carrocería de un coche en *Integración concreta de lo destruido*, 1994.
- 404 Juan Ángel BLASCO CARRASCOSA, «Otra mirada sobre la etapa pictórica figurativa de Salvador Soria», op. cit., p. 12.
- 405 Léase el texto de Alexandre CIRICI-PELLICER, «Las máquinas del espíritu de Salvador Soria», publicado en Salvador Soria, Galerías Skira, Madrid, 1972, pp. 3-4 [sin paginar].
- 406 En la década de 1990 Sahún reconoce admirar la pintura figurativa de los clásicos. Ver la entrevista publicada en el catálogo Daniel Sahún. Desde el interior, op. cit., p. 7, y M. A. ROYO, «Daniel Sahún. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», *El Periódico*, 28 febrero 1995, Zaragoza.
- 407 Así lo demuestra Juan-Eduardo CIRLOT en «Exposición del Grupo Parpalló en la Sala Gaspar», *Correo de las Artes* n.º 21, noviembre 1959, Barcelona, p. 4, recogido en *Grupo Parpalló 1956-1961*, op. cit., p. 37, donde identifica a este grupo con la abstracción geométrica de los años treinta y que el informalismo, de cuyos automatismos Cirlot es partidario, quiso superar desde 1945.
- 408 Jorge Oteiza, Propósito experimental 1956-1957 (1957), recogido en el catálogo Oteiza, IberCaja, Zaragoza, 2001, p. 146. Santamaría relaciona a Oteiza con Pórtico en 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 97.
- 409 Ver por ejemplo Antonio GIMÉNEZ PERICÁS, «Arte normativo» (Acento Cultural n.º 8, mayo-junio 1960), recogido en Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios I*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, p. 229 y 231.
- 410 Ver Vicente AGUILERA CERNI, «arte normativo español: primera pancarta de un movimiento» (*Cuadernos de Arte y Pensamiento* n.º 4, noviembre 1960, Madrid), recogido en *Ibid.*, pp. 212-215.
- 411 Sobre la apropiación de los medios tecnocráticos por parte del arte gracias al materismo, ver Manuel GARCÍA VIÑO, *Arte de hoy, arte del futuro*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1976, pp. 74-76, donde cita entre otros a los miembros de Parpalló Salvador Soria y José María de Labra.
- 412 Para Federico Torralba, la perfección técnica de la fotografía libró a los artistas de la imitación. Ver Federico TORRALBA SORIANO, «París, Zaragoza y el arte abstracto», *Heraldo de Aragón*, 20 septiembre 1949, Zaragoza.
- 413 Grupo Zaragoza, *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual* (1961), op. cit., y *El arte como elemento de vida* (1964), op. cit.; Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 90.
- Ernst Fischer no distingue industrialización de mercantilización a la hora de referirse al capitalismo, anteponiendo la alienación industrial a la alienación artística. Únicamente concibe la resolución entre el hombre y la máquina en la separación radical de sus actividades en una feliz armonía, en Ernst FISCHER, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1997, pp. 236, 254 y 261. Sólo desde esta ausencia de interacción entre arte y ciencia debe ser entendida la afirmación de Santamaría de que el «desarrollo no es una fatalidad», en *El grito del silencio*, op. cit., p. 114, pues el grupo Zaragoza también divide tajantemente las funciones de estos dos medios de conocimiento, en *El arte como elemento de vida* (1964).
- 414 «En una sociedad comunista no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan». Esta cita pertenece a su *Die deutsche ideologie*, recogida en K. MARX y F. ENGELS, *Escritos sobre arte*, selección, prólogo y notas de Carlo Salinari, Península, Barcelona, 1969, p. 197. Santamaría recoge esta idea de Marx, pero sitúa los medios para lograrlo en la simplificación de los materiales y de las técnicas, sin mencionar los revolucionarios cambios sociales necesarios para ello. En Ricardo SANTAMARÍA, «La vanguardia aragonesa de 1939 al 1968», op. cit.
- 415 Ver el capítulo «Marcuse y la mixtificación» de Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., pp. 105-109. Marcuse analiza el desarrollo tecnológico como un producto de la razón, exactamente como el elemento esencial de la «razón de una irracionalidad», sin desgajar sus capacidades de la Revolución Industrial en el contexto del capitalismo. Por lo tanto, el desarrollo técnico es un elemento activo de alienación por obedecer a funciones e instrumentalizaciones que, en verdad, se alejan de la realidad humana y del individuo. Ver Hebert MARCUSE, *El hombre Unidimensional*, Seix Barral, Barcelona, 1969, pp. 39, 182 y 185, y Hebert Marcuse, *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 89. En Hebert MARCUSE, *Razón y revolución*, Alianza, Madrid, 1999, p. 10, este pensador define los cambios sociales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como el establecimiento de un orden racional en el mundo. De Karl Marx nos recuerda que la división del trabajo conlleva el rechazo de las facultades individuales, sin mencionar la democratización del arte que el ideólogo del comunismo profetizó, en *Ibid.*, p. 268.
- La «razón de una irracionalidad» con la que Marcuse se refiere al desarrollo tecnológico actual, es para Santamaría simplemente automatismo. Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 146.
- 416 Léase «Motivación del manifiesto» en el *Manifiesto de Riglos* (1965).
- 417 Ver *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual* (1961) y *El arte como elemento de vida* (1964), op. cit.
- 418 En Ricardo SANTAMARÍA, «Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura» (1973), op. cit.
- 419 Conrado A. C. CASTILLO niega la posibilidad de reproducir masivamente la expresión artística, acto propio de la civilización actual y que él considera «monstruosos», en *Estudio-I*, op. cit., p. 9, y en el epígrafe «Necesidad del arte». El arte como elemento de vida afirma que los medios de difusión, que además son medios de reproducción masiva de la imagen (prensa, radio, televisión, cine, revistas, etc.), crean en el hombre necesidades alejadas del Arte. Por otro lado, Ricardo Santamaría se apropia del concepto élan vital de H. Bergson con el fin de condenar la repetición de la obra creativa propiciada por su condición inerte en el momento en que es concebida como monumental, es decir, para pervivir en el tiempo, y que sólo puede ser rota mediante la vitalidad que el yo le infunde. En Ricardo Santamaría, «La vanguardia aragonesa de 1939 al 1968», op. cit. Daniel Sahún, por su parte, explica la rápida sucesión estilística en las últimas décadas desde la difusión de la información cultural actual, en Isabel CAJIDE, «Entrevista con la Escuela de Zaragoza», *Artes* n.º 68, 23 abril 1965, Madrid, pp. 29-31.
- 420 Ver Ricardo L. SANTAMARÍA, *20 años de arte abstracto*. Zaragoza, 1947-1967, op. cit., p. 48.
- 421 Santamaría relaciona a Equipo 57 con el Grupo Zaragoza por haberse situado ambos al margen del mercado del arte, por haber sido obviados por la crítica y la historiografía, y por haber propuesto alternativas pedagógicas, sociales y culturales. En *Ibid.*, p. 72.
- 422 Ver Equipo 57, «Acerca de un panorama actual del arte en España» (Acento Cultural n.º 11, abril 1961), recogido en Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios I*, op. cit., pp. 237-244. Parecido argumento emplearon Tomás Llorens y Valeriano Bozal para referirse al carácter utópico de la pretensión normativista de cambiar la sociedad desde el Arte. Ver Pablo RAMÍREZ, «El Grupo Parpalló, una aproximación», en *Grupo Parpalló 1956-1961*, op. cit., pp. 43-44.
- 423 Ver Equipo 57, «Reflexiones sobre la exposición Les sources du XX<sup>e</sup> siècle» (*Praxis* n.º 5, enero-febrero 1965, Córdoba), recogido en el catálogo Equipo 57, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 179.
- 424 Muestra de ello fue el hecho de que colgase un cartel con un manifiesto en su primera exposición en el café Le Rond Point de París en 1957. Ver Inmaculada Julián, «El Equipo 57», *Publicación del Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» VIII*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1982, p. 44.

- 425 Ver Simón MARCHÁN FIZ, «El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia», en *Equipo 57*, op. cit., p. 29.
- 426 Ver por ejemplo *Equipo 57, «Idea y plan»* (Acento Cultural n.º 8, mayo-junio 1960), recogido en Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios I*, op. cit., pp. 155-156.
- 427 Ver Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ, «El equipo 57», en *Equipo 57*, op. cit., p. 55.
- 428 Conrado A. C. CASTILLO, *Estudio-I*, op. cit., p. 50.
- 429 Uno cálido y el otro frío en el entendimiento general. Ver Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, op. cit., pp. 239 y 370-372.
- 430 Ver José Antonio REY DEL CORRAL, *Poemas de la incomunicación*, Colección «Poemas», Zaragoza, 1964, pp. 37-40; José Antonio REY DEL CORRAL, *Poemas. Selección 1964-1967*, op. cit., p. 121, y Jacques FRESSARD, «Ut pictura poesis: peinture et peintres dans la poésie de José Antonio REY DEL CORRAL (1939-1995)» en AA.VV., *Mélanges offerts à Charles Leselbaum*, op. cit., p. 284.
- 431 Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 260.
- 432 Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, op. cit., p. 15-16.
- 433 Sobre todas estas acepciones de la cruz, ver Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, pp. 153-156.
- 434 Gombrich añade acerca de la cruz en tanto que signo, el hecho de que muchos de sus significados han sido olvidados por el cristianismo, en E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 2004, p. 247, lo que revela una necesidad en Sahún de simplificar las formas y buscar sus sustratos universales dentro del espíritu de la Escuela de Zaragoza, al margen de las limitaciones impuestas como la religión.
- 435 Ver Gastón BACHELARD, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 203.
- 436 E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión...*, op. cit., p. 240.
- 437 Ver Gastón BACHELARD, *El aire y los sueños...*, op. cit., pp. 202-203, donde además afirma que la palabra azul designa pero no muestra, lo que prueba la asimilación de las capacidades nominativas del arte por parte de Sahún a la hora de suspender sus objetos sobre este color.
- 438 En *Ibid.*, pp. 205-208.
- 439 Según Arnheim, sólo en la vida cotidiana y no en el arte la cuestión radica en identificar objetos. En Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 245.
- 440 En su aportación al panfleto 0,10, distribuido en la exposición organizada bajo el mismo nombre en Petrogrado entre 1915 y 1916. Recogido en Jean Pougny, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Paris, 1993, p. 50. Ver en este mismo catálogo las anotaciones de Jörn Merkert y Jean Claude Marcadé a estas obras suprematistas de Pougny, en *Ibid.*, p. 18-19 y 113.
- 441 Léase el prefacio de Jean-Claude MARCADÉ a K. S. MALEVITCH, *De Cézanne au suprématisme, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1974, pp. 14-20.
- 442 Ver 1956-1981. Manuel Rivera, op. cit., pp. 190-191.
- 443 Consúltase Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 60, 68, 91 y 350.
- 444 «Si lo que llamamos identidad no estuviera anclado en una relación constante con el medio ambiente, se perdería en el caos de danzantes impresiones que nunca se repiten», en E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión...*, op. cit., p. 46.
- 445 Ver Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, op. cit., p. 18.
- 446 Manuel GARCÍA VIÑO, *Arte de hoy, arte del futuro*, op. cit., pp. 82-84.
- 447 Ver Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., p. 86.
- 448 Santamaría remite a los argumentos de Cirici-Pellicer en Isabel CAJIDE, «Entrevista con la Escuela de Zaragoza», *Artes* n.º 68, 23 abril 1965, Madrid, pp. 29-31.
- 449 Ver Lawrence ALLOWAY, «Le Développement du Pop-Art anglais», en Lucy R. LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, Thames & Hudson SARL, Paris, 1996, p. 41.
- 450 Ver la entrevista de Robert Rauschenberg con Richard Kostelanetz (1968) recogida en Sam HUNTER, *Robert Rauschenberg. Obras, escritos, entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2006, p. 135.
- 451 Ángel Azpeitia ya insinuó la necesidad de matizar esta adopción del Pop y del nuevo realismo. Ver Ángel AZPEITIA BURGOS, «Aproximación a la apertura abstracta en Zaragoza», Seminario de Arte Aragonés XXXVIII, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983, p. 107.
- 452 Sobre las diferencias entre el Pop inglés y americano respecto al español, en base al menor desarrollo de la España de aquellos años y de sus medios de difusión cultural, véase Juan MARÍN, «El Popart en España», *Publicación del Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» XXVI*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1986, pp. 70-72.
- 453 Raúl Chavarrí cree que la diferencia existente entre el Pop anglosajón y el de los representantes pop españoles consiste en que los primeros son objetivos mientras que los segundos subjetivan sus aportaciones, en *Ibid.*, 50. Ver además Raúl CHAVARRÍ, *La pintura española actual*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973, pp. 269-270.
- 454 Ver por ejemplo Pierre RESTANY, *Le nouveau réalisme*, op. cit., pp. 177-180.
- 455 Ver Jeffrey S. WEISS, «Picasso, Collage, and the Music Hall» y ROSENBLUM, «Cubism as Pop Art», ambos ensayos en Adam GOPNIK (ed.), *Modern Art and Popular Culture readings in High & Low*, op. cit., pp. 83-106 y 117-128. Y sobre los collages de Picasso y la Guerra de los Balcanes, Patricia LEIGHTEN, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, pp. 121-122 y 137.
- 456 Nancy MARMER «Le Pop Art en Californie», en LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, op. cit., p. 148.
- 457 Otelu Chueca advierte de la banalidad del Popart, mientras que Asensio recuerda el peligro de las modas, en Isabel CAJIDE, «Entrevista con la Escuela de Zaragoza», *Artes* n.º 68, 23 abril 1965, Madrid, pp. 29-31. Hay que tener en cuenta que el Ciclo de Arte de Hoy de Barcelona, de donde proceden estos dos pintores, ya tanteó e investigó las posibilidades ofrecidas por los materiales y la iconografía pop. Ver Julia BARROSOS VILLAR, *Grupo de pintura y grabado en España, 1939-1969*, op. cit., p. 261.
- 458 Ver Bertrand ROUGÉ, «Pop Art américain, ironie et collage. Une poétique de la répétition», en *Le Collage, Artstudio* n.º 23, hiver 1991, Paris, p. 72.
- 459 Según Vera, el público acepta la orientación pop porque sus iconos son fácilmente reconocibles y porque implican la vida en la creación artística, en DOÑATE, «5 preguntas a Juan José Vera Ayuso», *Heraldo de Aragón*, 13 diciembre 1964, Zaragoza.
- 460 Ver por ejemplo Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura española del siglo XX*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970, p. 425.
- 461 Ver Lawrence ALLOWAY, «Le Développement du Pop Art anglais», en Lucy R. LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, op. cit., p. 28.
- 462 Ver DOÑATE, «5 preguntas a Juan José Vera Ayuso», *Heraldo de Aragón*, 13 diciembre 1964, Zaragoza.
- 463 Ver por ejemplo Lucy LIPPARD, «Le Pop Art à New York», en Lucy R. LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, op. cit., p. 70.
- 464 Es lo que Lucy Lippard llama «expresionismo post-abstracto», en *Ibid.*, p. 103.
- 465 Ver Dieter SCHWARZ, «Exteriors, Interiors, Objects, People», en el catálogo Richard Hamilton. *Exteriors, Interiors, Objects, People*, Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, 1990, p. 9.
- 466 Ver por ejemplo Lucy LIPPARD, «Le Pop Art à New York», en Lucy R. LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, op. cit., pp. 102 y 126.
- 467 Se trata exactamente de la exposición *This is Tomorrow*, celebrada en la Whitechapel Art Gallery de Londres con la participación de Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker.
- 468 Véase por ejemplo Bernard LAMARCHE-VADEL, *Villeglé. La présentation en jugement*, Marval, Paris, 1990, p. 65.
- 469 Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 79.
- 470 Conquistado el nuevo método creativo tras una década de investigación, Raymond Hains presenta en 1961 la serie de *décollages* *La France déchirée* antes de abandonar el *affichisme* con el propósito de cultivar las «ultra-letras». En la segunda mitad de la década de 1950, Mimmo Rotella se interesa por aspectos plásticos obtenidos con el *décollage*, como el color o la materialidad, mientras que sus carteles son mucho más literales en los 60, rozando incluso el *ready-made*. Ver Giovanni JOPPOLO, *Mimmo Rotella, Fall*, Paris, 1997, pp. 31-32.

- 471 En el texto de Gilbert Rérart (R. Santamaría) del catálogo de la exposición en la galería Raymond Creuze de París de 1967. Ver además Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., pp. 84-85.
- 472 Juan MARÍN, «El Popart en España», op. cit., p. 59.
- 473 En Ricardo SANTAMARÍA, «La vanguardia aragonesa de 1939 al 1968», Ricardo Santamaría, 1978, op. cit., y en Ricardo L. SANTAMARÍA, *El grito del silencio*, op. cit., p. 82.
- 474 Ver Lucy R. LIPPARD (éd.), *Le Pop Art*, op. cit., pp. 70, 85 y 110.
- 475 Ver por ejemplo Willemijn STOKVIS, *CoBRA. La conquête de la spontanéité*, Gallimard, París, 2001, p. 359.
- 476 Kurt SCHWITTERS, «i (un manifiesto)» (1922), en Kurt SCHWITTERS, Merz, Gérard Lebovici, París, 1990, p. 71 (acerca de la serie de collages i que realiza entre 1920 y 1932). Como prueba de este formalismo en el Grupo Zaragoza, Ricardo Santamaría habla de la Fuente de Duchamp como una liberación del objeto en *El grito del silencio*, op. cit., p. 74.
- 477 Sobre el valor abstracto de la producción de Schwitters, ver Rudi FUCHS, «Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters», en Schwitters. *Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, Amsterdam/ NAI Publisher, Rotterdam, 2000, p. 11. Este artículo tiene traducción española en Rudi FUCHS, «Conflicts con el modernismo o la ausencia de Kurt Schwitters», *Kalias* año VI n.º 12, Semestre II-1994, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 24-31. Ver además Kurt SCHWITTERS, Merz, op. cit., pp. 267-268.
- 478 Ver por ejemplo Elizabeth BURNS GAMARD, Kurt Schwitters. Merzbau. *The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, p. 92.
- 479 Véase Dietmar ELGER, «L'oeuvre d'une vie: les Merzbau», en Kurt Schwitters, Centre Georges Pompidou, París, 1994, p. 150.
- 480 El artista abstracto Vordemberge-Gildewart afirma que el Merzbau queda siempre sin terminar «por principio», en Friedel Vordemberge-Gildewart, «Kurt Schwitters» (1948), en Kurt SCHWITTERS, Merz, op. cit., p. 350. A este respecto, ver Gilbert LASCAULT, «Schwitters: Merz», *Le collage*, *Artstudio* n.º 23, op. cit., p. 54.
- 481 Esta dualidad se constituye a partir de las tres fases del acto creativo de Schwitters expresadas por él mismo: la elección del material, la disposición y la deformación. En Kurt SCHWITTERS, «La peinture Merz» (1919), en Kurt SCHWITTERS, Merz, op. cit., p. 45.
- 482 «Arte es crear sin cesar», dice SCHWITTERS en «Le rythme dans l'oeuvre d'art» (1926), en *Ibid.*, p. 147.
- 483 Tanto es así que en 1920 escribe para la revista *Der Ararat* un texto autobiográfico a modo de currículo bajo el título «Merz». En *Ibid.*, pp. 53-62.
- 484 Kurt SCHWITTERS, «L'art: Traité à l'usage des grands critiques», en *Ibid.*, p. 49.
- 485 Esta pureza permite a Siegfried Gohr relacionar a Schwitters con la máxima de Wittgenstein «Style is the very person himself», en «The Stature of the artist», Schwitters. *Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, op. cit., p. 29.
- 486 John ELDERFIELD, Kurt Schwitters, op. cit., p. 118.
- 487 Ver Juan-Eduardo CIRLOT, «La obra reciente de Román Vallés (1963-1965)», *Papeles de Son Armadans* n.º 119, febrero 1966, Barcelona, en el catálogo *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, IVAM, Valencia, 1996, pp. 200-204.
- 488 Román Vallés participó, junto con el impulsor del Cercle Artistic de Sant Lluç José María de Sucre, en la encuesta sobre los certámenes planteada por el Grupo Zaragoza en 1965. Consúltase el anexo documental de este mismo catálogo. Por otro lado, en 1965 Vallés expuso en la colectiva *7 Artistas Catalanes* celebrada en la zaragozana Galería Libros. Para entonces ya había desarrollado ampliamente el collage.
- 489 Ver Juan-Eduardo CIRLOT, Román Vallés, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973, p. 27.
- 490 Ver por ejemplo Ángel AZPEITIA, J. de Lecea, *Cuadernos de Arte*, Zaragoza, 1974, p. 5 [sin paginar].
- 491 Ver José María MARTÍNEZ TENDERO, «Lecea, el cuarto componente», en J. de Lecea, *IberCaja*, Zaragoza, 2003, p. 23 (catálogo de exposición). Con Santamaría expuso de Lecea en abril de 1958 en Vitoria, ambos con cuadros figurativos. Ver el tríptico J. de Lecea, S. Oyarzun, Ricardo L. Santamaría. Exposición de pintura, Caja de Ahorros y Monte Piedad de la Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1958.
- 492 Juan Ignacio Bernués Sanz insiste en que el constructivismo formal de la estética del grupo lo distancia del nuevo realismo, en Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 86.
- 493 Ver Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, op. cit., p. 33.
- 494 La aceptación del Popart por parte de Juan José Vera como una necesidad impuesta por la época, queda reflejada sobre todo en DONATE, «5 preguntas a Juan José Vera Ayuso», *Heraldo de Aragón*, 13 diciembre 1964, Zaragoza.
- 495 Siguiendo la misma lógica en su trayectoria, Román Vallés casualmente llegó también a una serie de formas encefálicas a principio de la década de 1970. Ver Juan-Eduardo CIRLOT, Román Vallés, op. cit., p. 30.
- 496 Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, op. cit., pp. 123-125.
- 497 A Oriente medio viajaron las obras de los cinco componentes estables del grupo, y no la de los colaboradores en Madrid y Lisboa de la considerada «primera escuela» zaragozana. Por su parte, Julia Dorado no figuró en Madrid dado que se incorporó a esta gira internacional en Lisboa en el mes de mayo.
- 498 Juan José Vera afirma que el grupo se disolvió de mutuo acuerdo con la redacción y distribución de este texto a principios de 1966, según su testimonio oral. De hecho, fue ésta la última de las declaraciones colectivas del grupo.
- 499 Manuel Pérez-Lizano ha sido el único en percatarse de esta realidad, aludiendo además a la ruptura «no oficial» del Grupo Zaragoza a principios de 1966. En Manuel PÉREZ-LIZANO, *Surrealistas plásticos aragoneses, 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980, p. 75.
- 500 Véase por ejemplo la entrada de José Luis Lasala a «Daniel Sahún» en el Diccionario antológico de artistas aragoneses 1947-1978, Institución «Fernando el Católico», n.º 852, Zaragoza, 1983, p. 362.
- 501 Véase la entrevista publicada en Daniel Sahún. Desde el interior, op. cit., p. 7.
- 502 Este suceso es narrado con más detalle en Jaime ÁNGEL CAÑELLAS, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», op. cit., pp. 88-89.
- 503 Opinión transmitida oralmente al autor. Sahún cuenta cómo a partir de lo de París les llamaron para exponer en Yugoslavia. Santamaría sugirió que no se hiciera para «no complicar las cosas mucho más». Ver 20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, op. cit., p. 32. Aún en 1968 reciben en el domicilio de Santamaría en París una invitación de la Kunsthalle de Berna para exponer. Santamaría responde que es imposible porque el grupo está disuelto y, en cambio, se propone él mismo para alguna muestra colectiva o individual. Correspondencia reproducida en Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad*, Diputación de Zaragoza, op. cit., pp. 458-459.
- 504 Manuel PÉREZ-LIZANO, *Surrealistas plásticos aragoneses, 1929-1979*, op. cit., 75-77.
- 505 Ver Sigfried GIEDION, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 2003, p. 137.
- 506 M. A. ROYO, «Daniel Sahún. La abstracción aún permite hacer una obra nueva», *El Periódico*, 28 febrero 1995, Zaragoza.
- 507 Ver Julián GALLEGU, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 89, 164-167 y 171-172.
- 508 Sahún cita a estos clásicos entre sus preferencias en Daniel Sahún. Desde el interior, op. cit., p. 7.
- 509 Esta relación del collage con la fotografía ha sido establecida por Rosalind KRAUSS en «A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage», en Rosalind KRAUSS, *Lo fotográfico*. Por una teoría de los desplazamientos, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 168.
- 510 Ver Roland BARTHES, *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 72 y 136. Ver también Walter BENJAMIN, «Sobre algunos temas de Baudelaire (XI)» (1940), en Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 145-146.
- 511 Ver por ejemplo Christine POGGI, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and The Invention of Collage*, Yale University, 1992, p. 61, y Christine POGGI, «Braque's Early Papiers Collés: The Certainties of Faux Bois», en James LEGGIO (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, The Museum of Modern Art, New York, 1992, p. 140.

512 Hay que tener en cuenta que Rembrandt se encuentra entre los pintores clási-

cos favoritos de Sahún, y que junto con Vermeer y Velázquez sustenta su pro-

pio barroquismo, consistente ante todo en la constante destrucción espacial.

513 Ver Javier LACRUZ NAVAS, El grupo de Trama. Volumen I, Mira, Zaragoza, 2002,

p. 132.

514 Ver Nikolai TARABUKIN, «Por una teoría de la pintura» (1923), en Nikolai TARA-

BUKIN, El último cuadro, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 133-136.











Catálogo

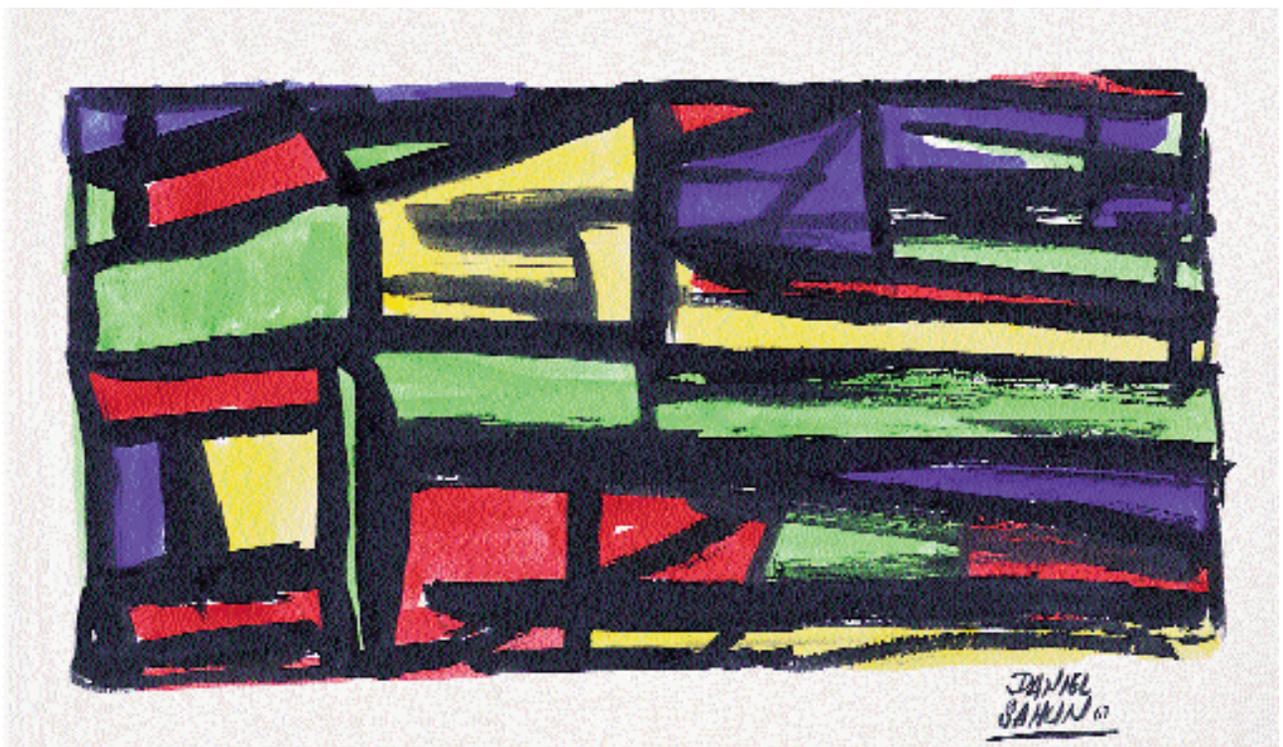




1. Necrópolis, 1961, óleo y arenas sobre tabla, 50 x 120 cm



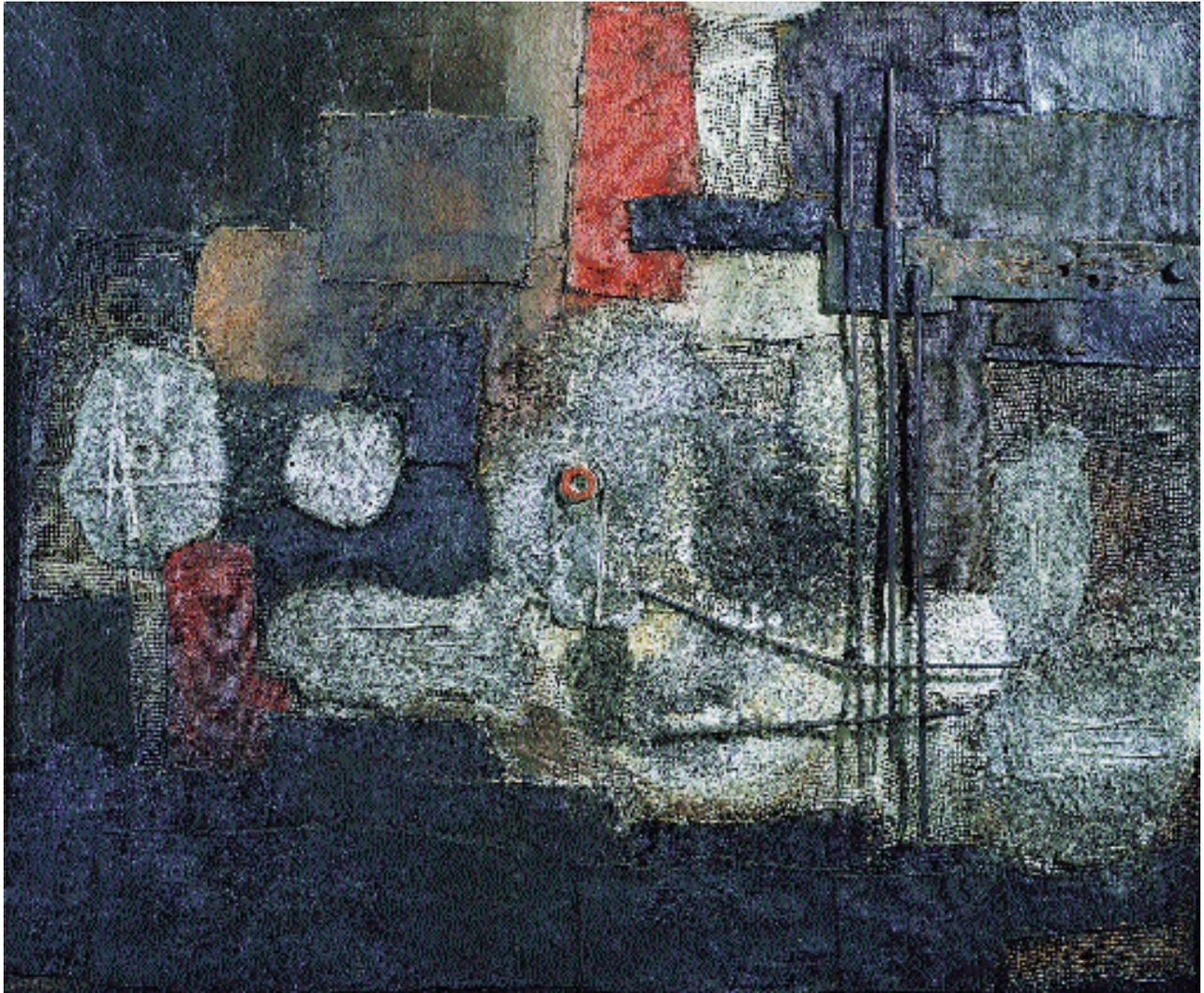
2. Sin título, 1961, tinta sobre papel, 20 x 40 cm



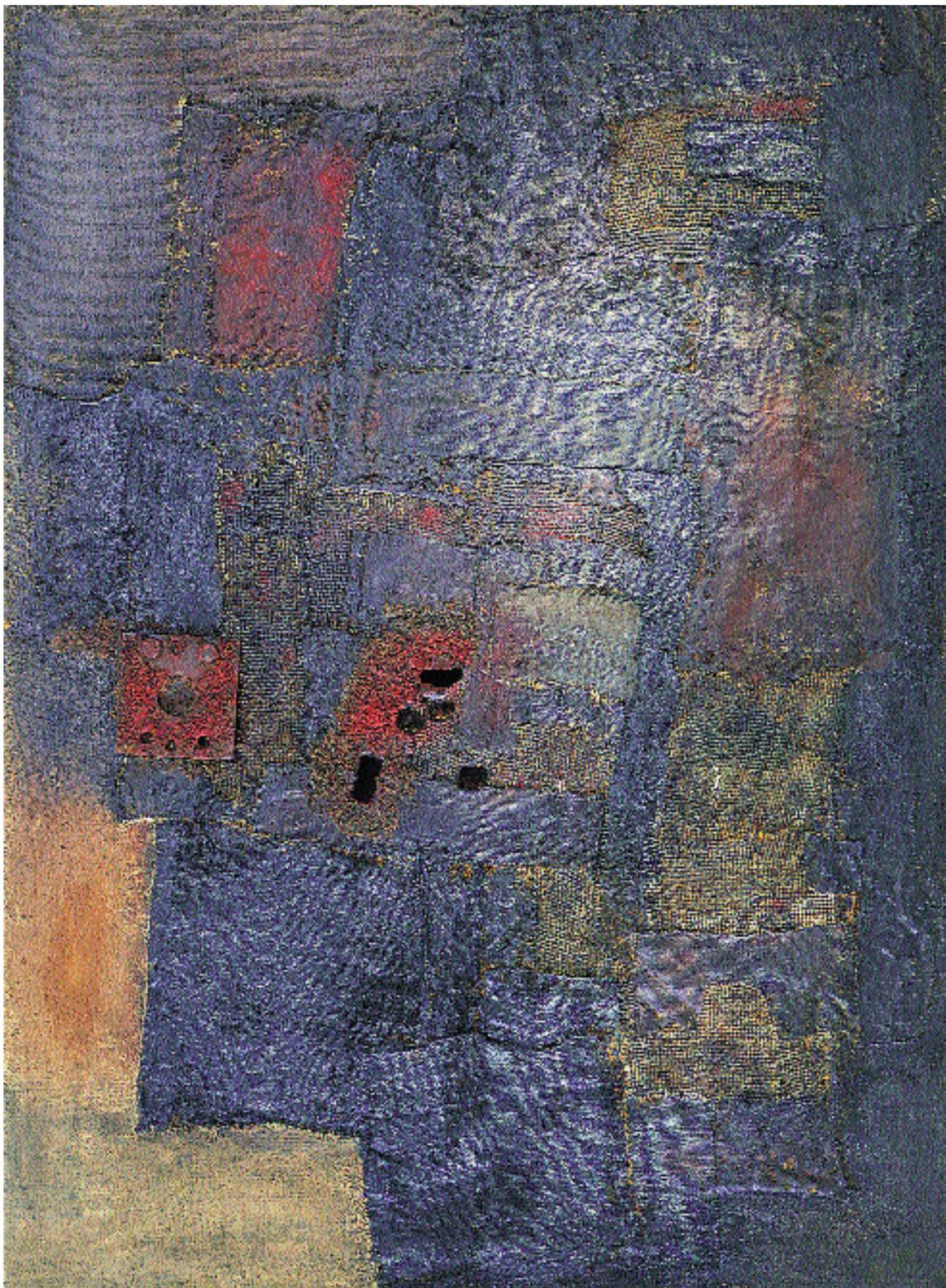
3. Sin título, 1961, tinta sobre papel, 20 x 40 cm



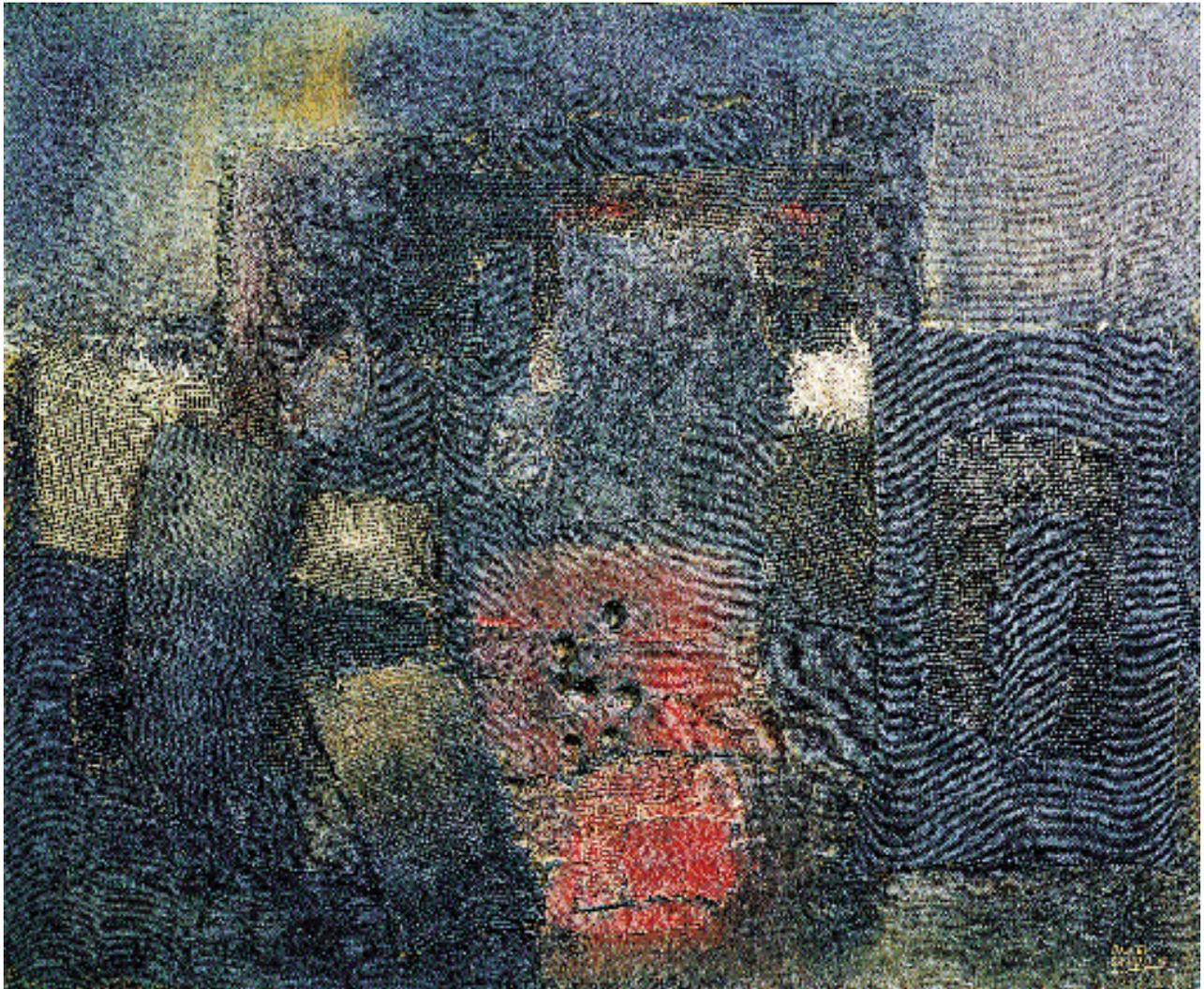
4. Sin título, 1961, óleo y arenas sobre lienzo, 65 x 50 cm



5. Motivo musical, 1961, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 81 x 100 cm



6. Dique Seco, 1962, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 130 x 97 cm



7. Meditación, 1962, óleo sobre arpillera, 81 x 100 cm



8. La fragua, 1962, óleo, ensamblaje y arenas sobre arpillera, 97 x 130 cm



9. Retablo, 1963, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 100 x 73 cm



10. Día gris, 1963, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



11. Funeral, 1963, óleo sobre lienzo, 90 x 117 cm



12. Sin título, 1963, ensamblaje, virutas de metal y tela metálica, 70 x 55 cm



13. Corrida, 1963, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 118 x 90 cm



14. El buque fantasma. Homenaje a Wagner, 1963, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 130 x 196 cm



15. Detritus II, 1963, ensamblaje, óleo y arenas sobre arpillera, 100 x 81 cm



16. Tiempos miserables, 1963, ensamblaje y óleo sobre tabla, 146,5 x 114 cm



17. Formas en embrión, 1964, óleo sobre lienzo, 130 x 88 cm



18. Personajes, 1964, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm



19. Juegos florales, 1964, óleo sobre lienzo, 88,5 x 115,5 cm



20. El fin de los tiempos, 1964, óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm



21. Resurge, 1964, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



22. Aquelarre, 1964, óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm



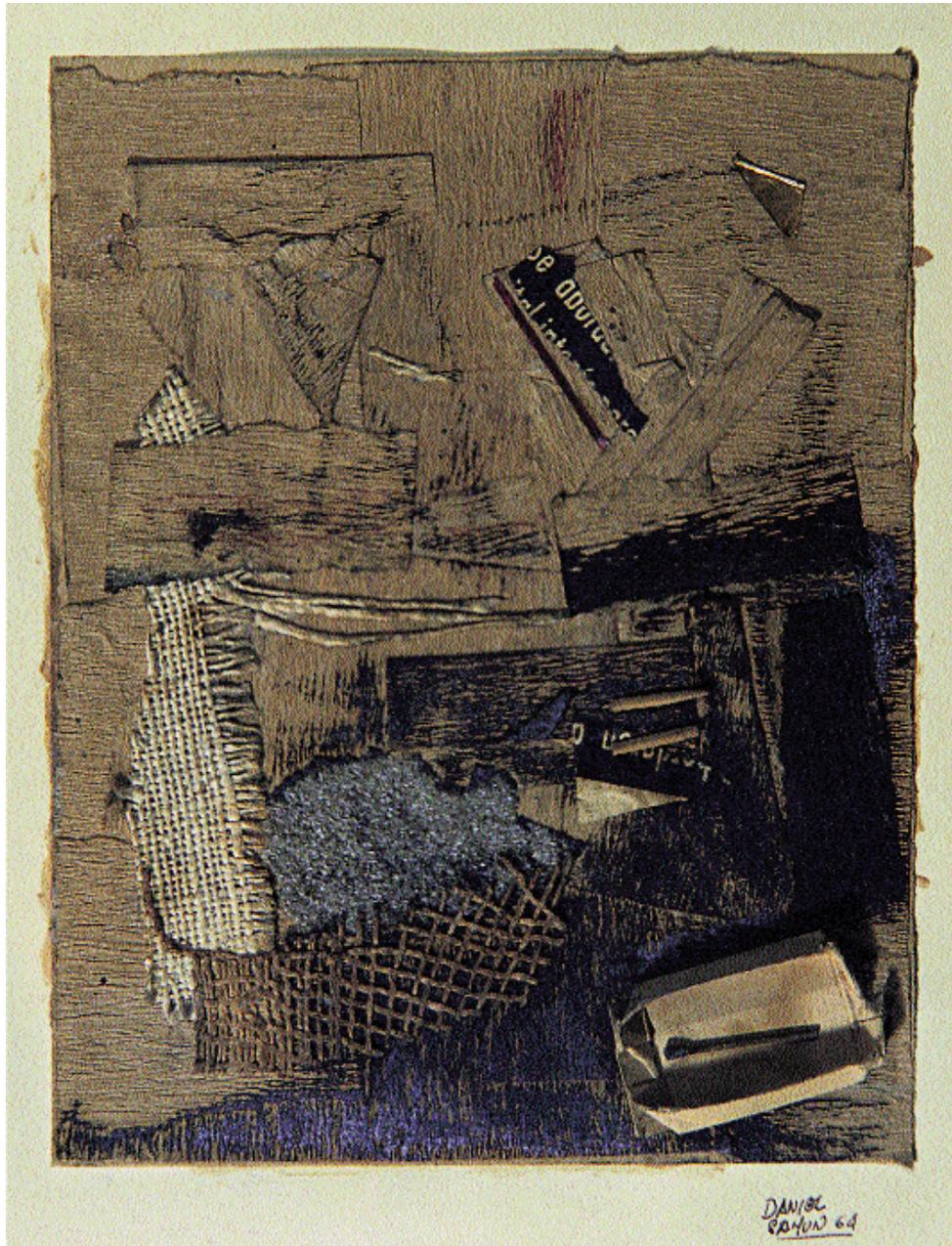
23. Sin título, 1964, látex sobre papel, 64 x 49 cm



24. Sin título, 1964, látex sobre papel, 64 x 49 cm



25. Azaila, 1964, collage, ensamblaje, óleo y arenas sobre arpillera, 100 x 81 cm



26. Sin título, 1964, collage y óleo sobre papel, 22 x 17,5 cm



27. Pasión, 1965, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm



28. España de posguerra, 1965, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm



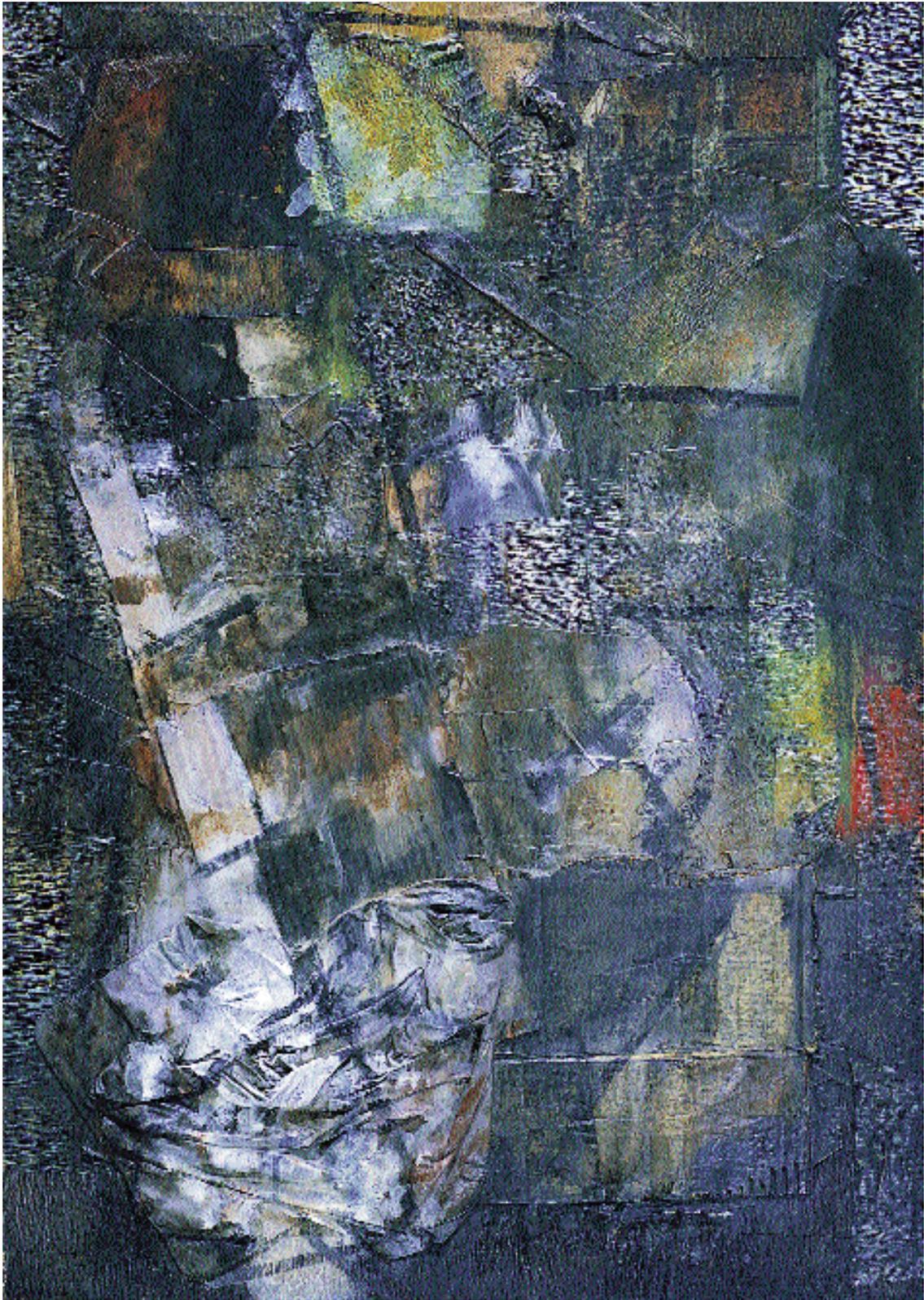
29. Ejecución, 1965, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm



30. Exorcismos, 1965, óleo sobre lienzo, 130 x 92 cm



31. Sin título, 1965, ensamblaje y óleo sobre arpillera, 99 x 70 cm



32. Pared marrón, 1966, collage y óleo sobre lienzo, 99 x 70 cm



33 y 34. Sin título, 1970, tinta y clara de huevo sobre papel, 56,5 x 37,5 cm c/u



35. Fiesta, 1971, gouache sobre papel, 65 x 45 cm



36. Sin título, 1979, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm



37. Huella, 1979, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm



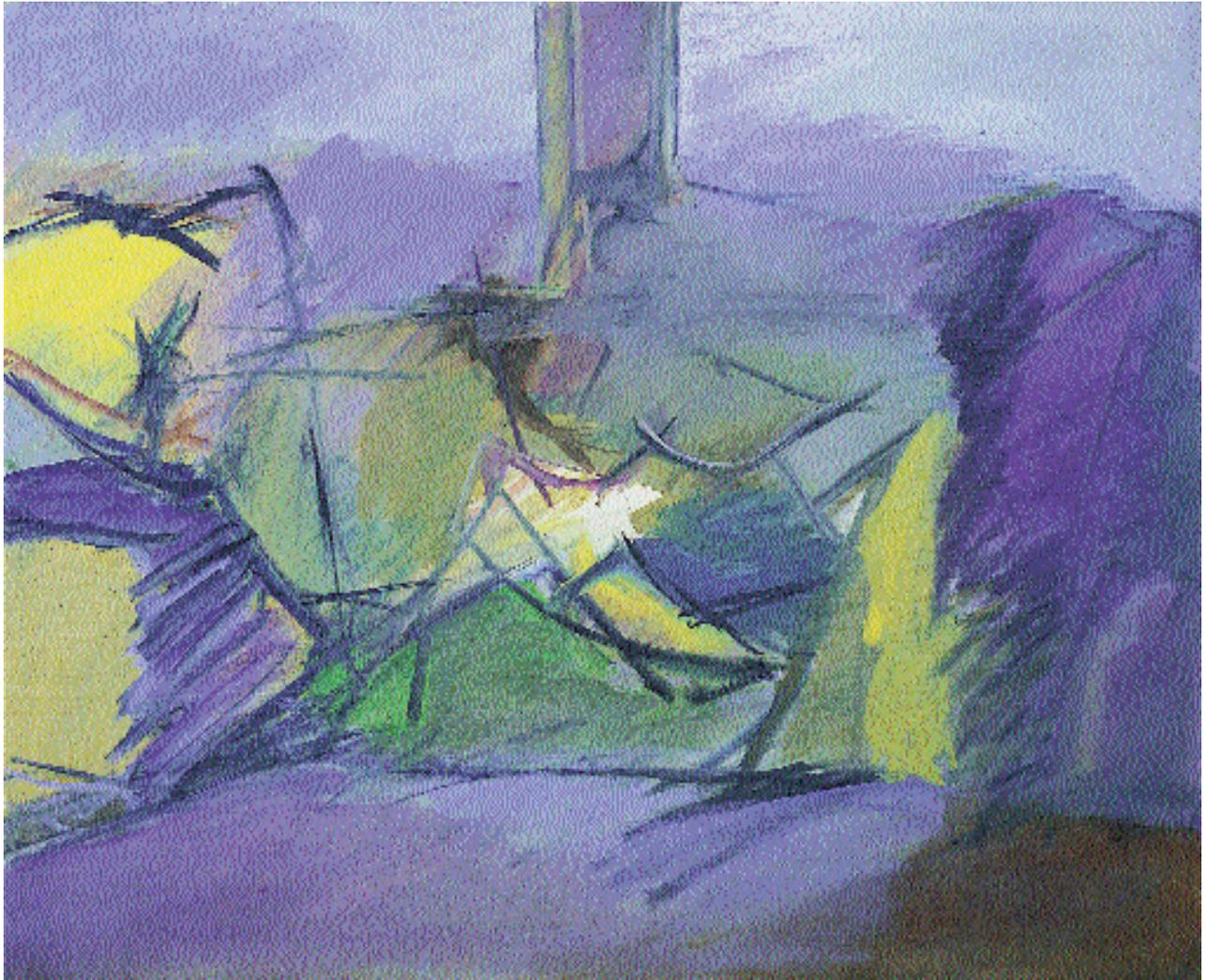
38. Ático izquierda, 1981, óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm



39. Lucha por la libertad, 1982, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



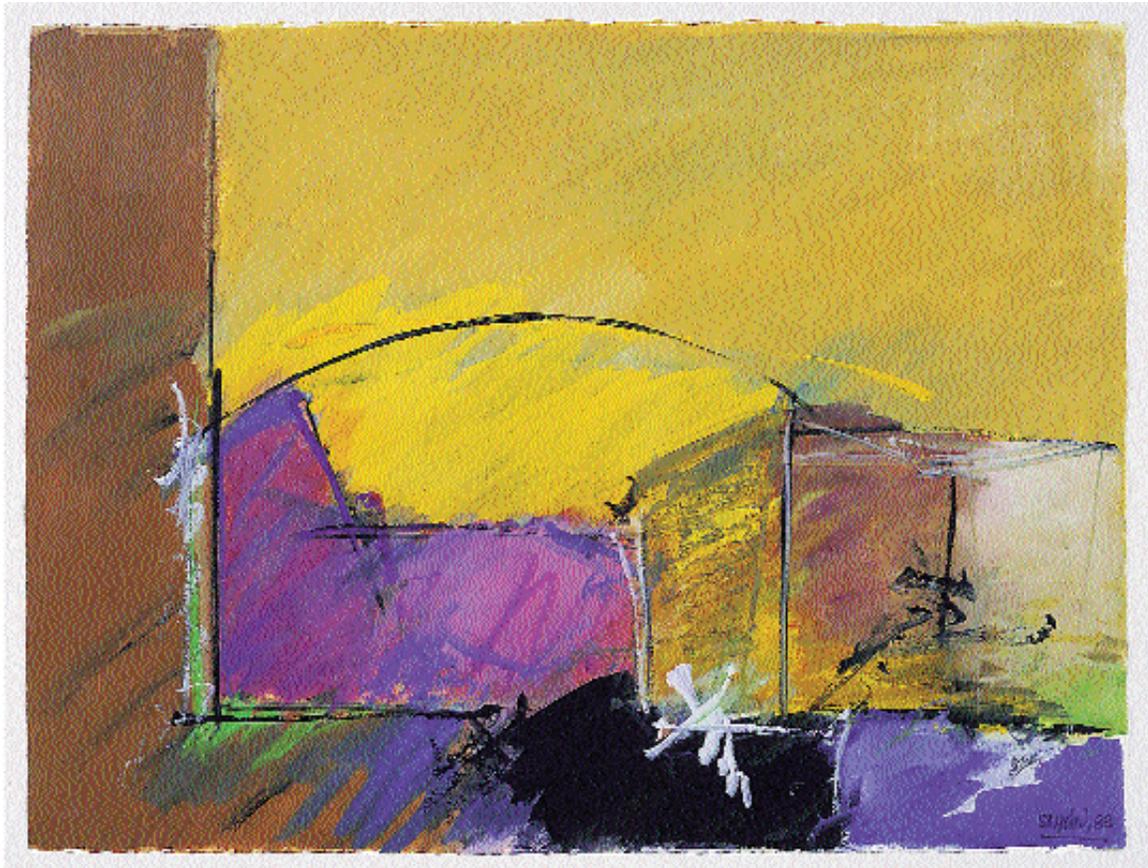
40. Cantares, 1983, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm



41. Mujeres en el mar, 1984, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



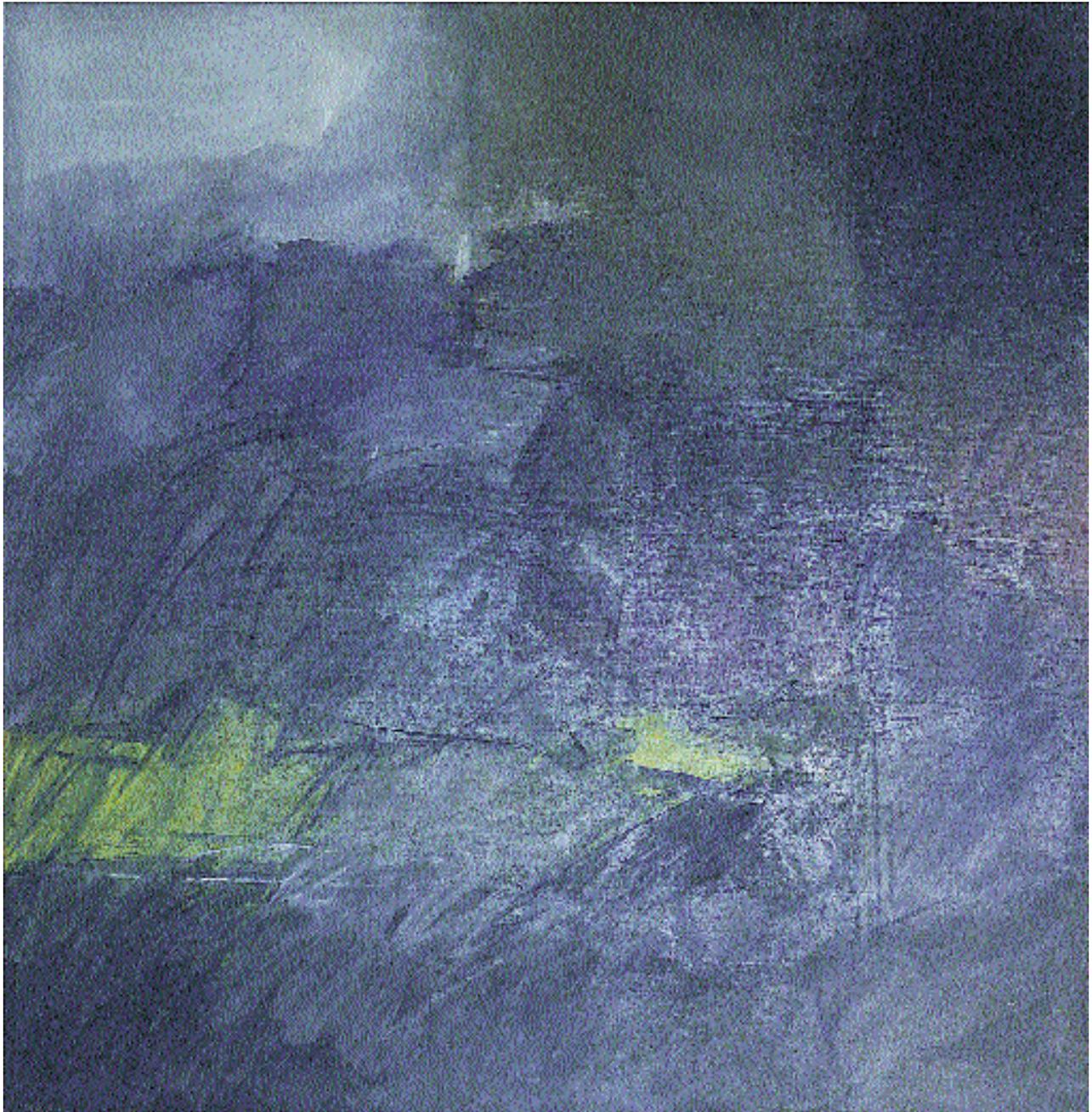
42. Días de lluvia, 1984, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



43. Sin título, 1983, gouache sobre papel, 56,5 x 76 cm



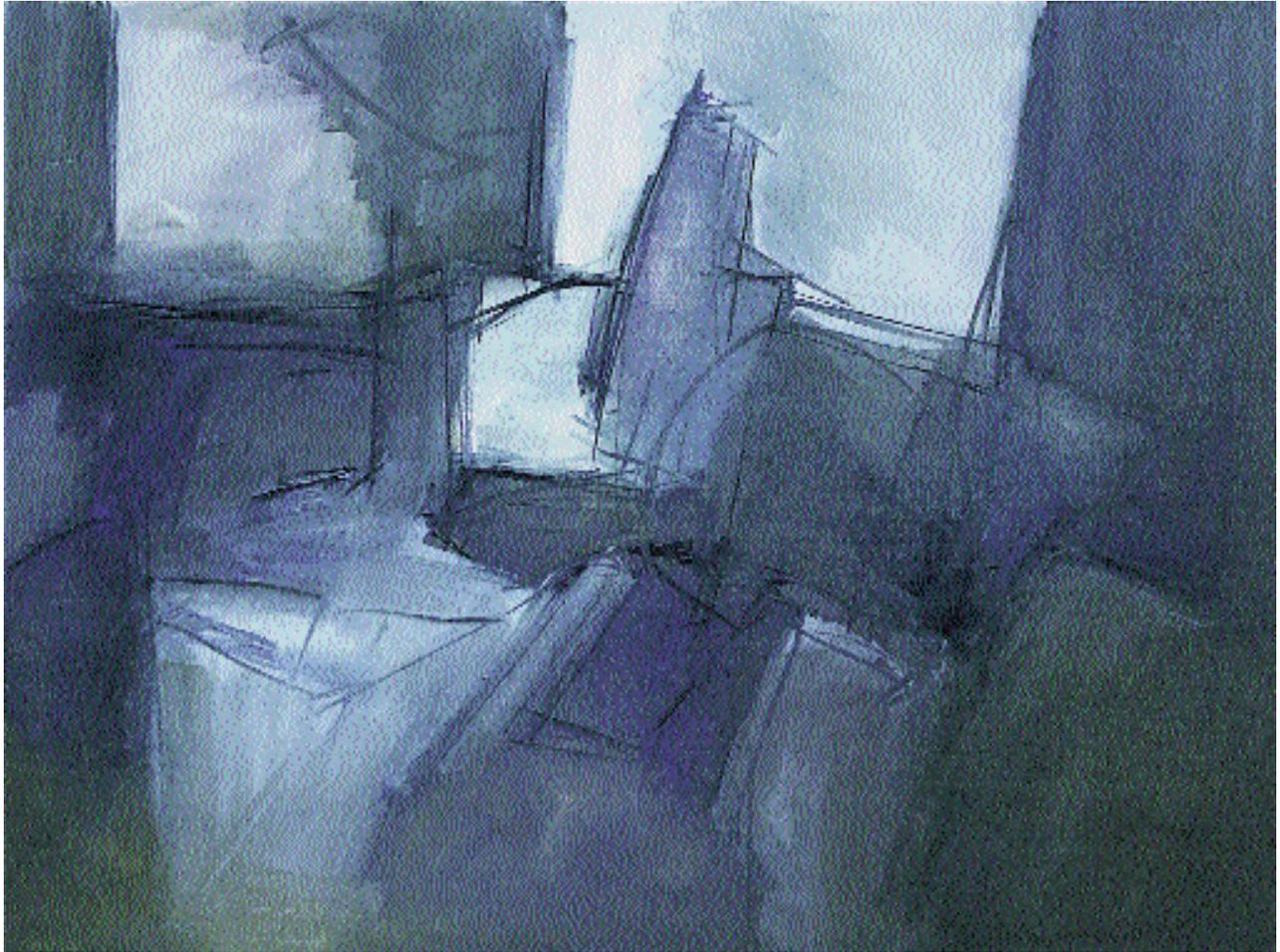
44. Mediodía de verano, 1984, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



45. Diálogo en penumbra, 1985, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm



46. No diré el lugar, 1985, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm



47. Espacio en gris, 1986, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



48. Triste alegre andaluz, 1986, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm



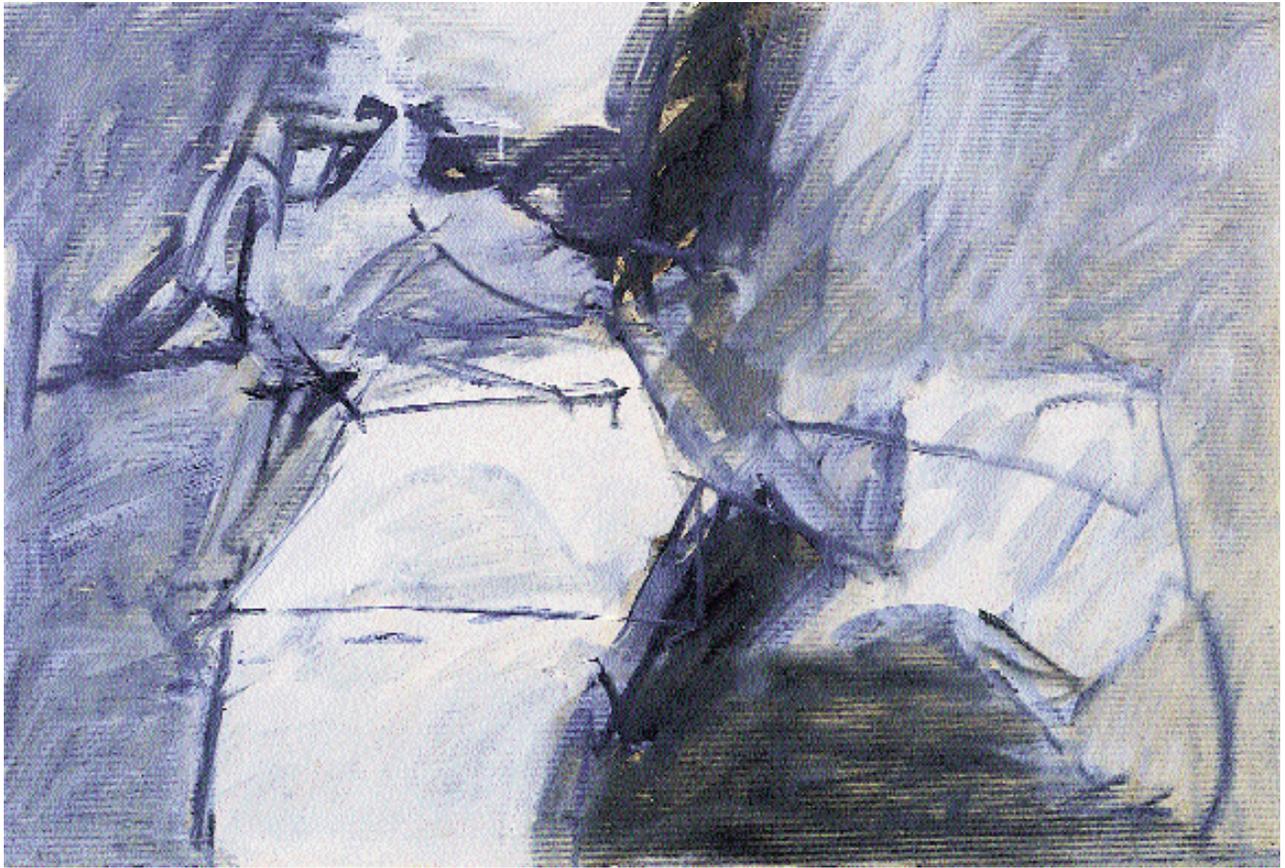
49. Espacio alegre, 1986, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm



50. Sin título, 1985, gouache sobre papel, 50 x 65 cm



51. Verde veronés, 1985, óleo sobre papel, 51 x 76 cm



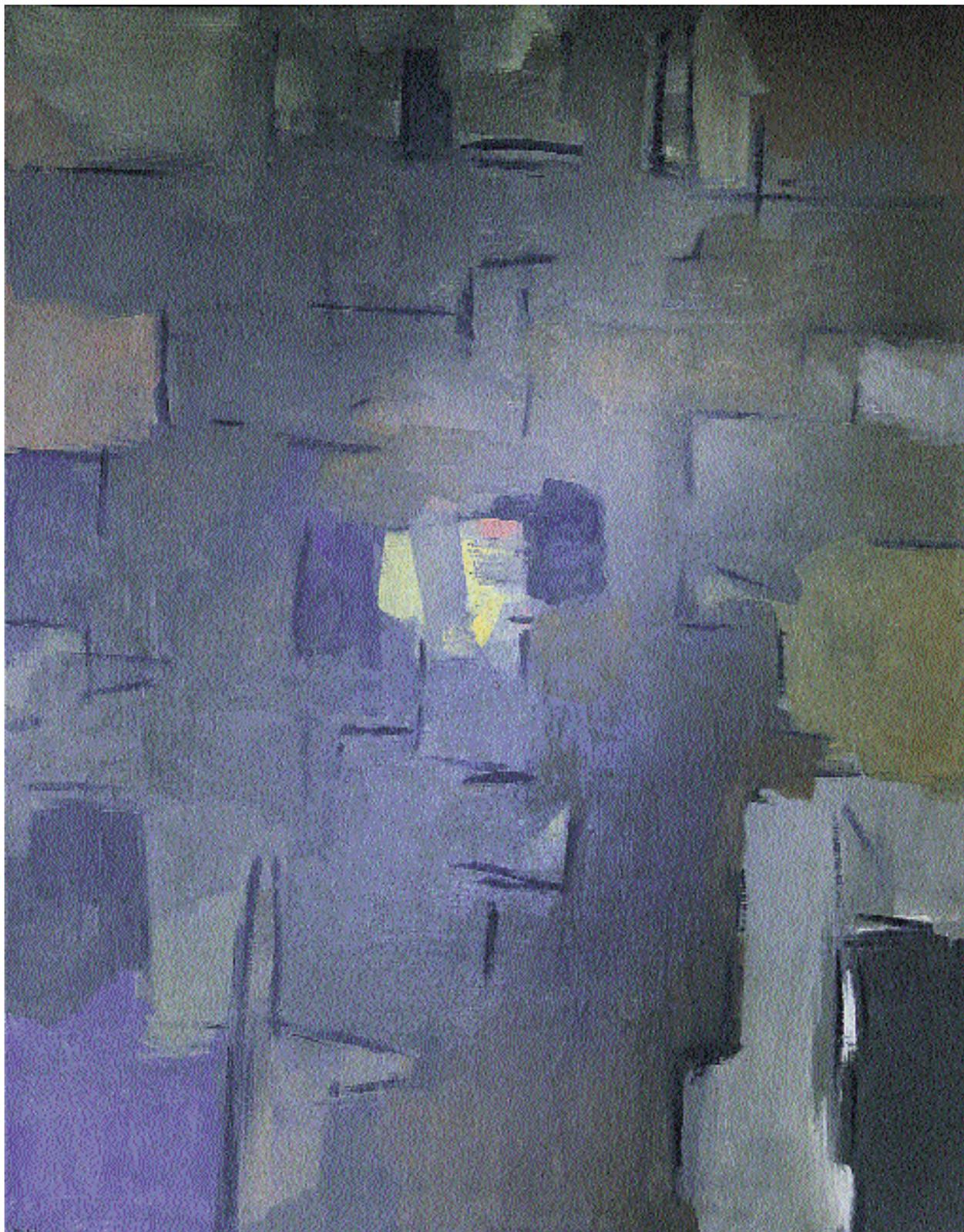
52. Sin título, 1986, óleo sobre papel, 50 x 75 cm



53. Fauboyrg, 1987, acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm



54. Collioure, 1990, óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm



55. Sin título, 1993, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



56. Manhattan Blues, 1994, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm



57. Pero en el fondo el cielo es azul, 1989, gouache sobre papel, 49,5 x 69 cm



58. Noche oscura, 1991, gouache sobre papel, 51 x 73 cm



59. Sin titulo, 1992, gouache sobre papel, 50 x 70 cm



60. Sin título, 1992, gouache sobre papel, 50 x 70 cm



61. Sin título, 1992, gouache sobre papel, 60 x 60 cm



62. Sin título, 1993, gouache sobre papel, 55 x 76 cm



63. Sin título, 1993, collage y óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm



64. Suspiro en re menor, 1994, collage y óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



65. Espacio memorial, 1995, collage, ensamblaje y óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm



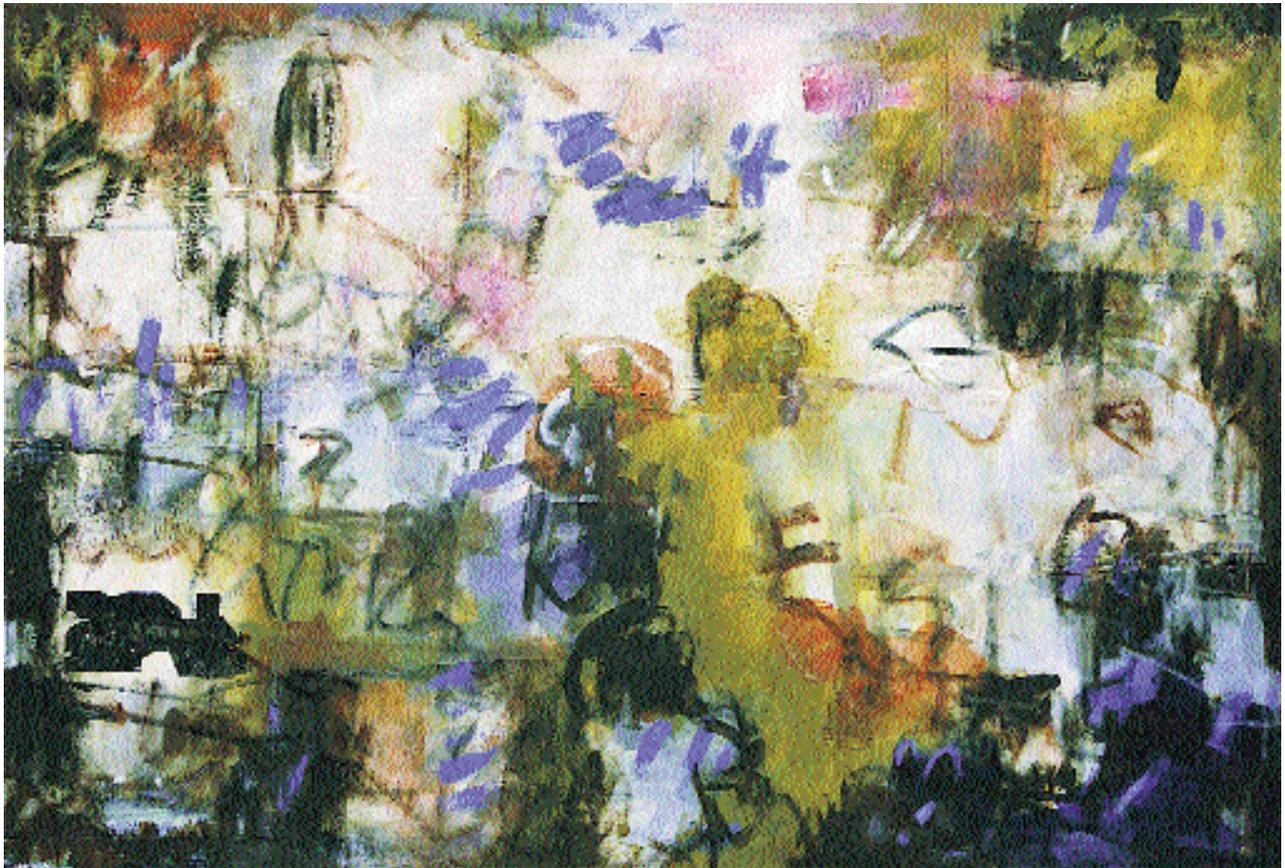
66. Sin título, 1995, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



67. Sin título, 1985, gouache sobre papel, 63 x 98 cm



68. Autorretrato, 1996, óleo sobre lienzo, 130 x 194 cm



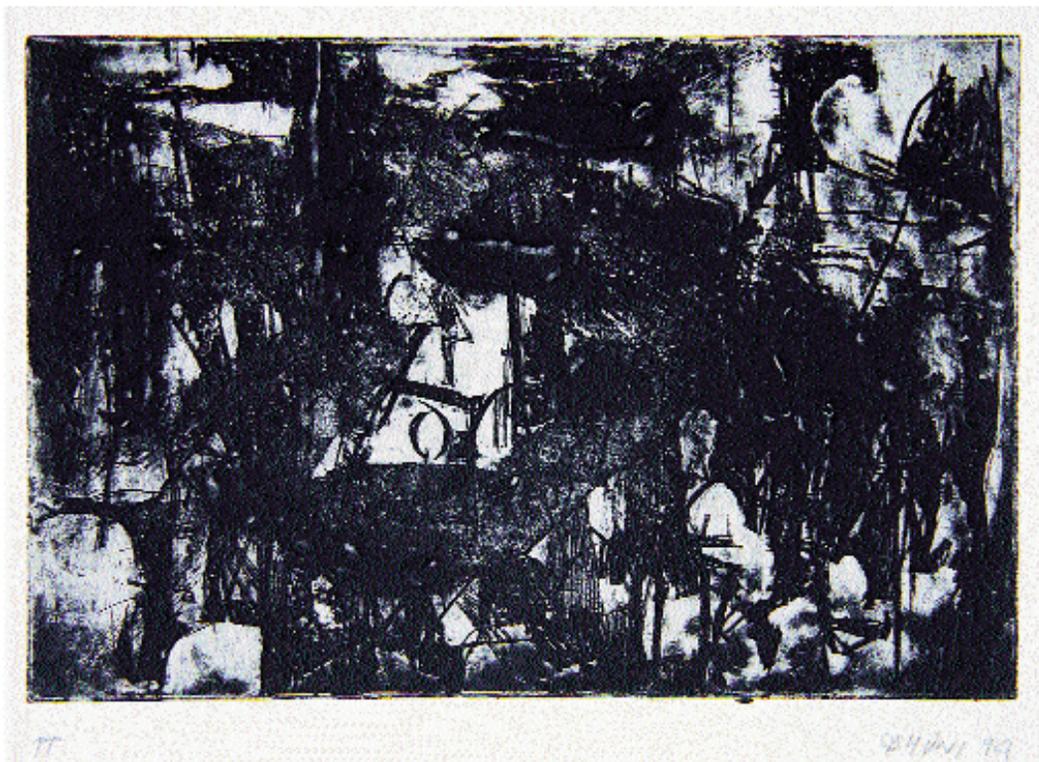
69. Alegoría, 1996, collage y óleo sobre lienzo, 110 x 165 cm



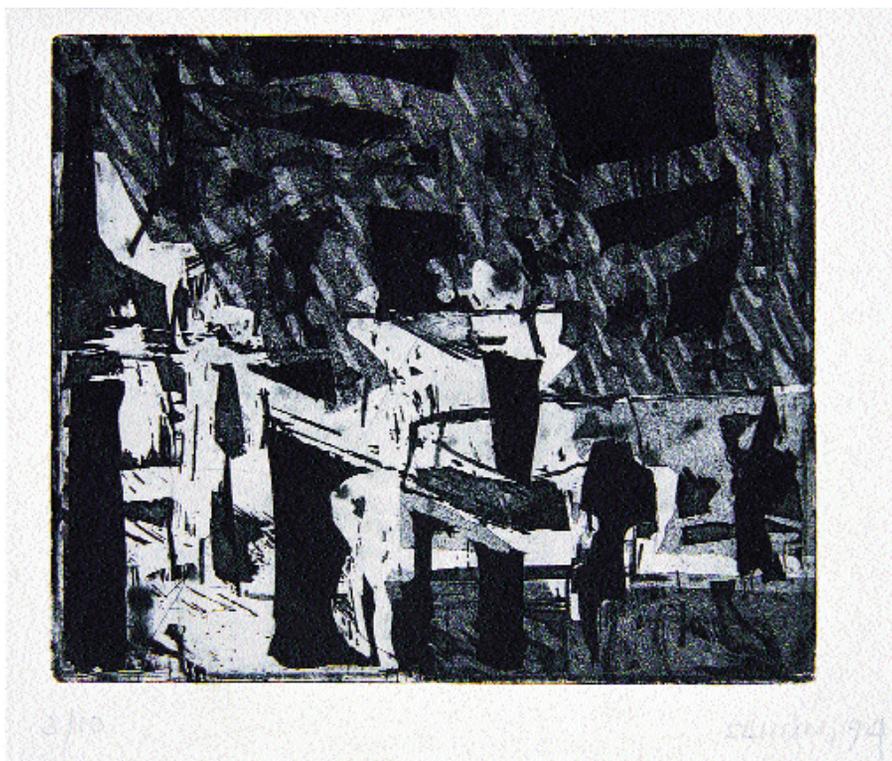
70. Transmutación, 1996, óleo sobre lienzo, 85 x 190 cm



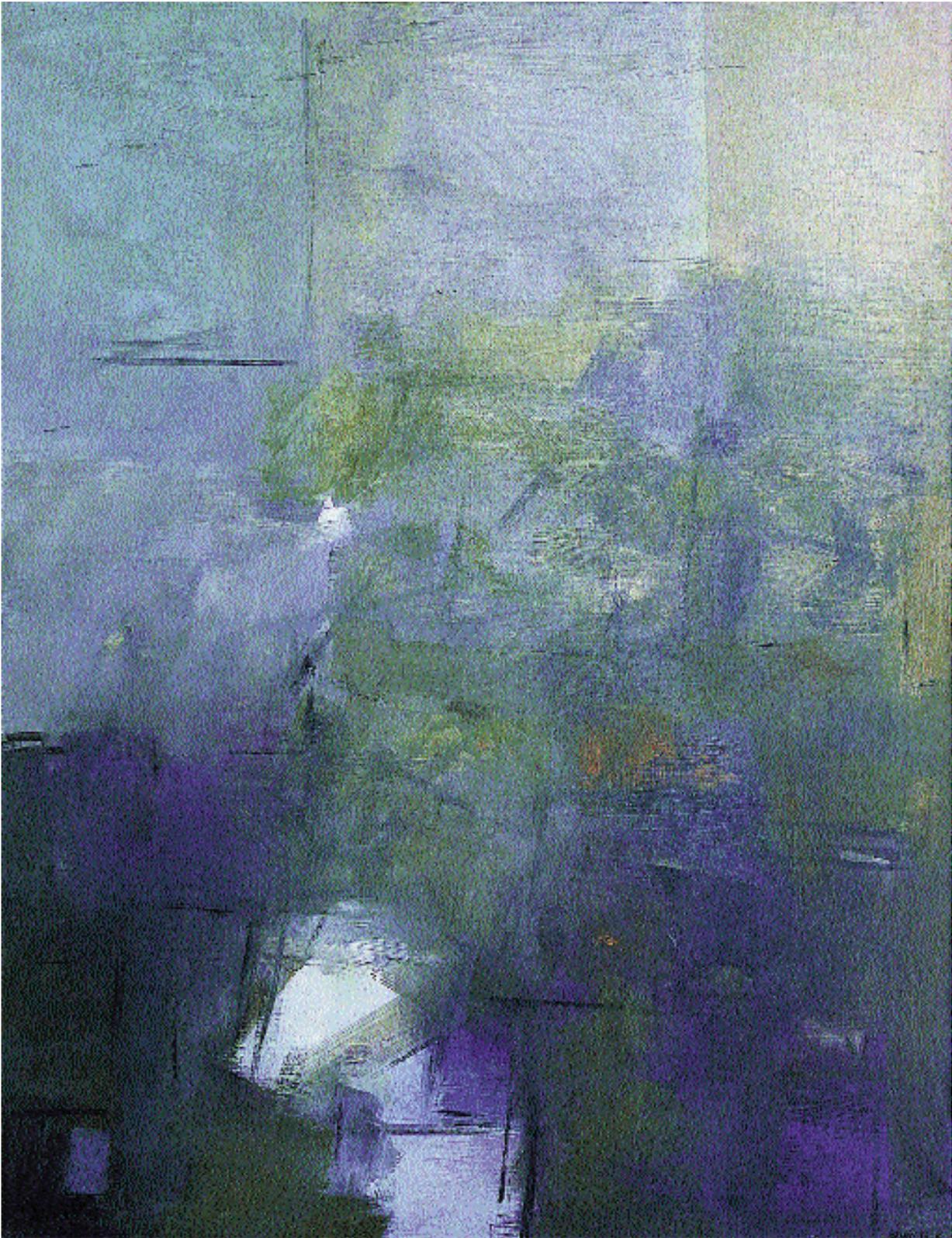
71. Muere..., pero canta, 1997, óleo sobre lienzo, 100 x 170 cm



72. Sin título, 1994, aguafuerte a una tinta (prueba taller), 51,5 x 33 cm. / 16 x 25 cm



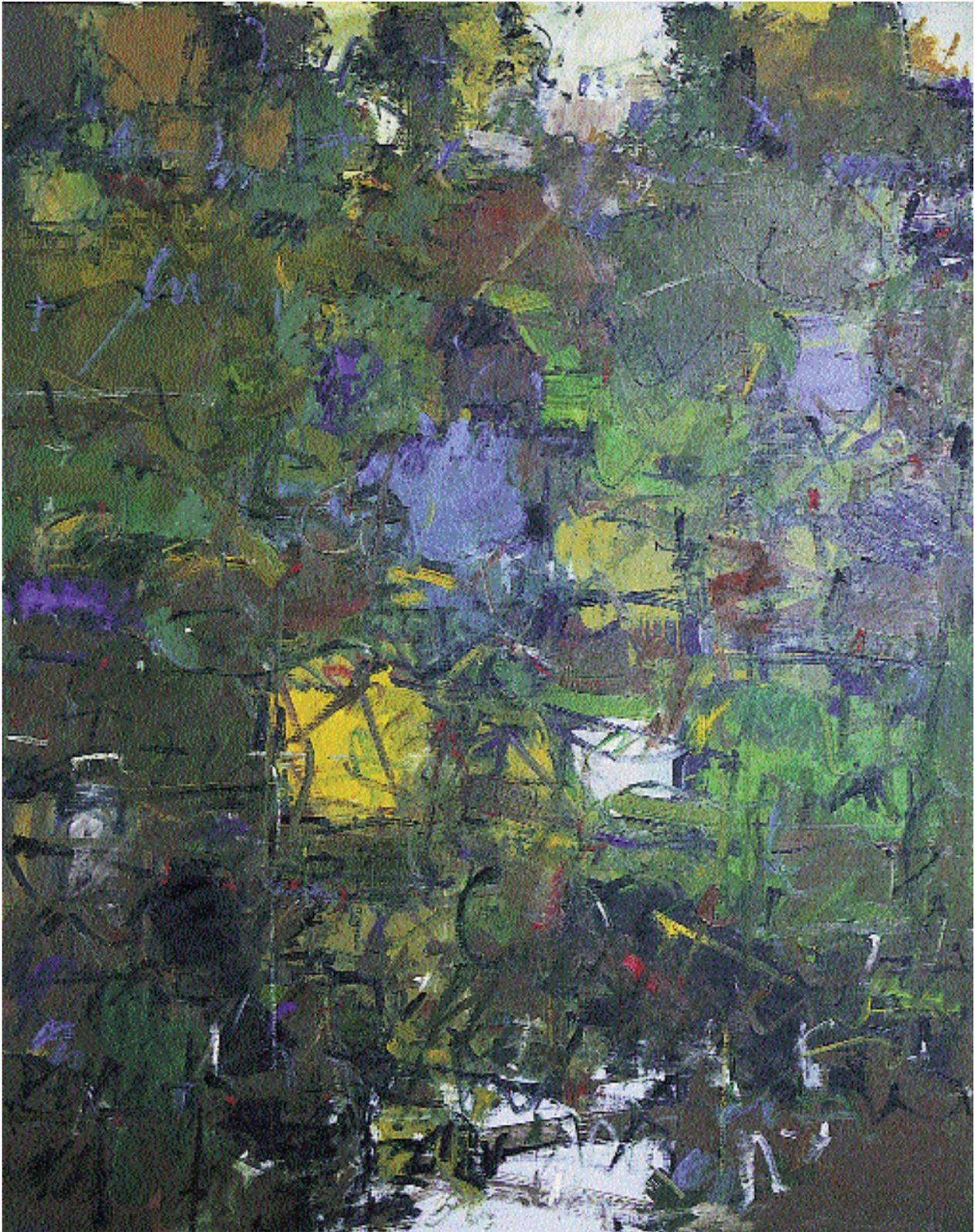
73. Sin título, 1994, aguafuerte a una tinta (3/10), 34,5 x 48,5 cm. / 16,5 x 20 cm



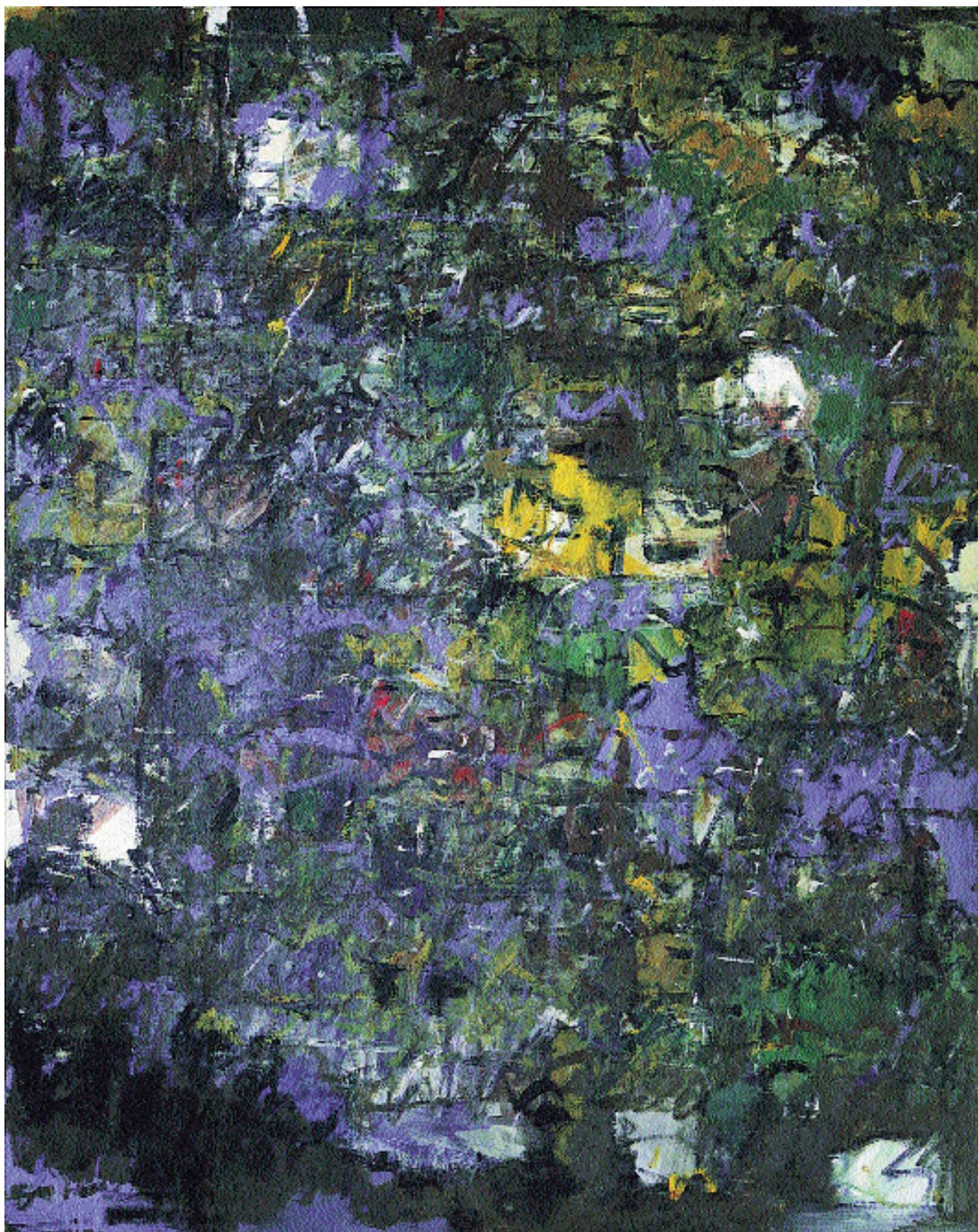
74. Nueva visión, 1996, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm



75. Coge la onda, 1997, óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm



76. Algarabía trágica, 1997, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



77. Tórculo de opresión, 1997, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



78. Alarido del silencio, 1998, óleo sobre lienzo, 90 x 190 cm



79. La vache qui rit, 1999, collage y óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm



80. Sin título, 1998, aguafuerte a dos tintas (2/10), 35 x 50 cm. / 16,5 x 25 cm



81. Sin título, 1998, aguafuerte a dos tintas (1/10), 28 x 38 cm. / 14 x 19,5 cm



82. Sin título, 1999, aguafuerte a dos tintas (1/10), 32 x 49 cm / 24 x 24 cm



83. Sin título, 1999, aguafuerte a dos tintas (3/10), 33 x 50 cm / 24 x 29 cm



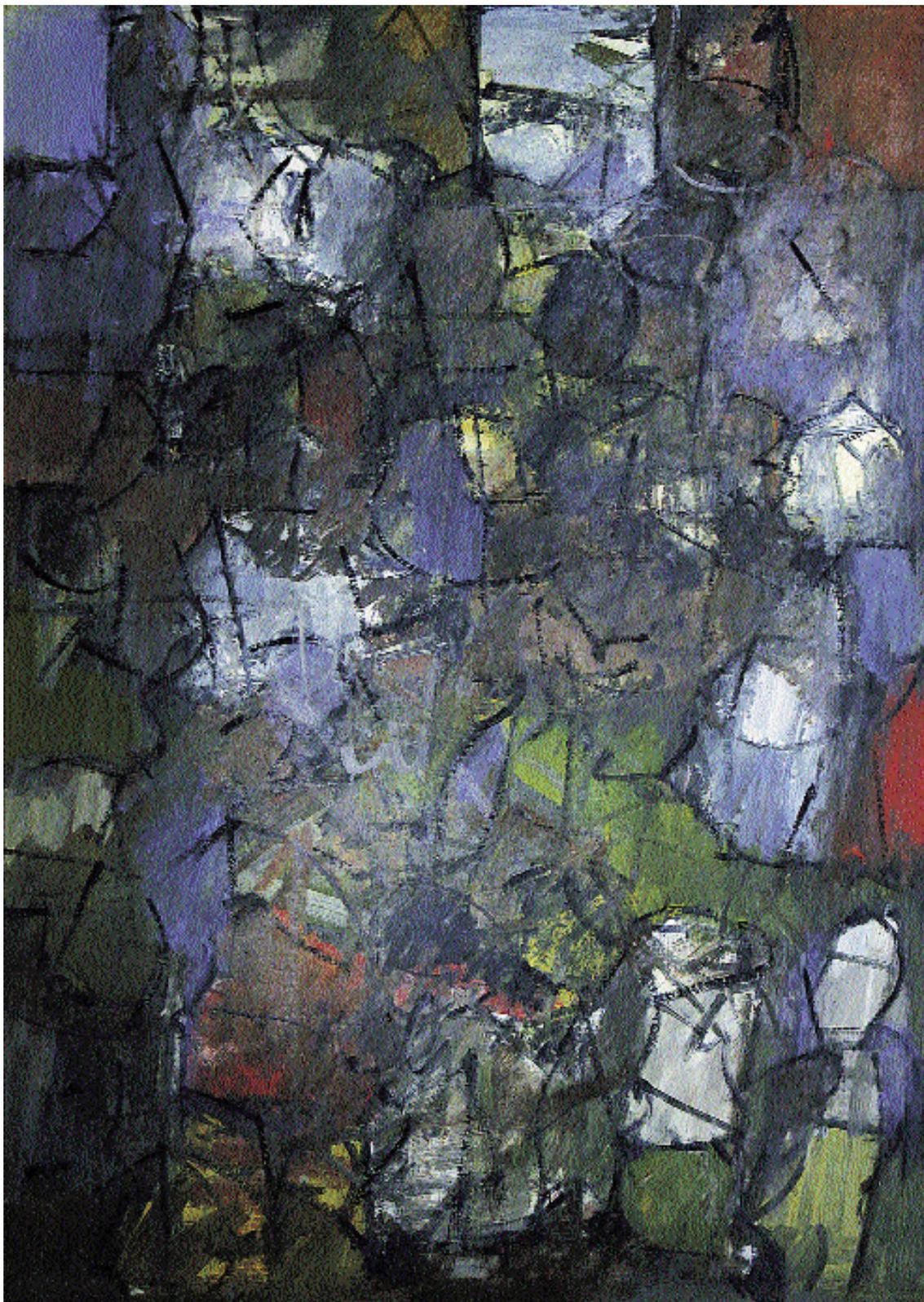
84. Detrás de los grises muros, 2001, óleo sobre lienzo, 125 x 160 cm



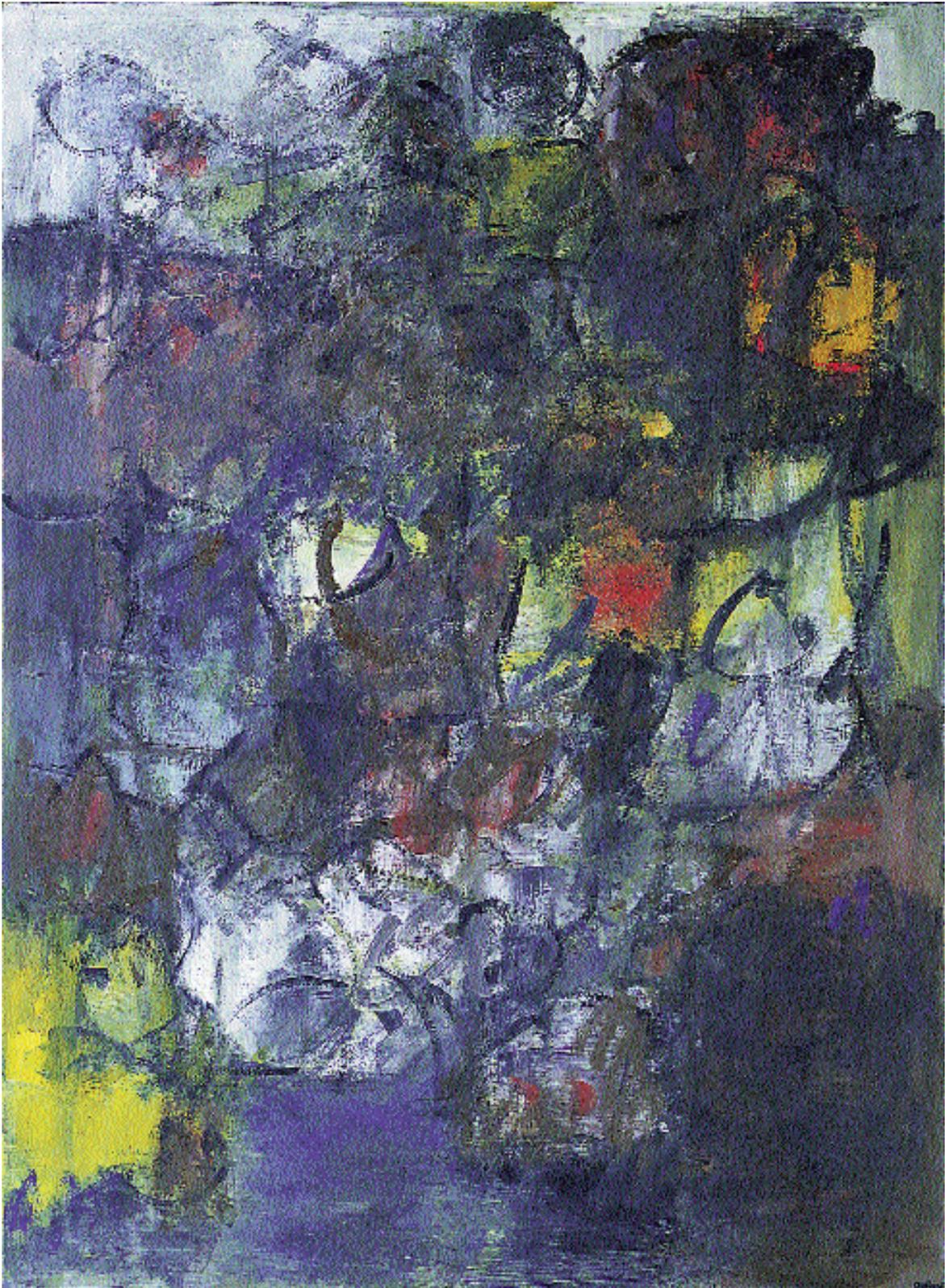
85. Pintura para una elegía, 2001, óleo sobre lienzo, 146 x 228 cm



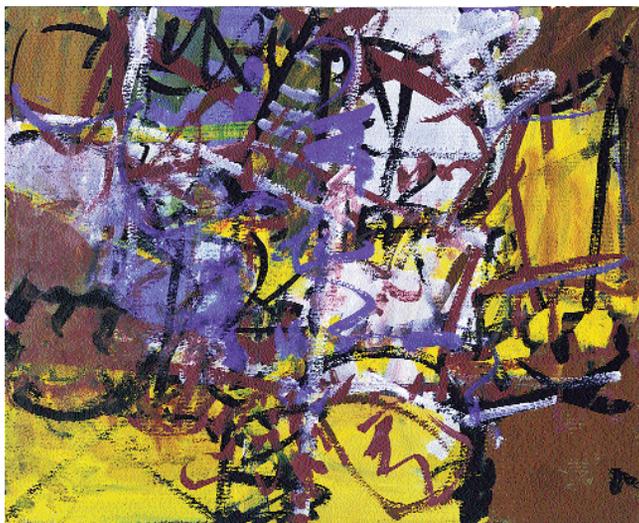
86. No en mi nombre, 2003, óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm



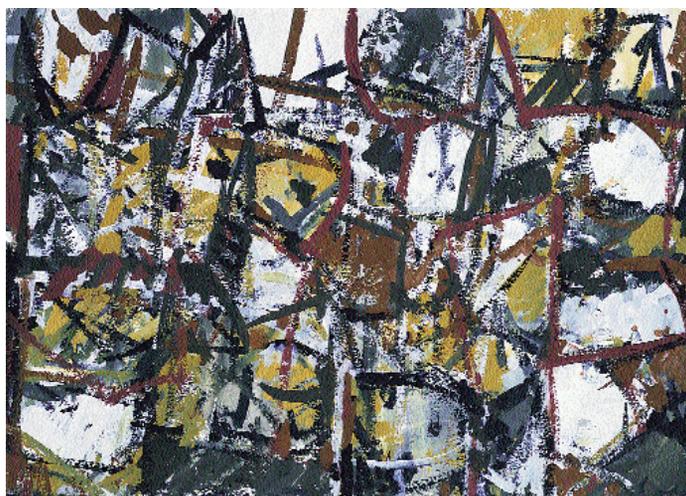
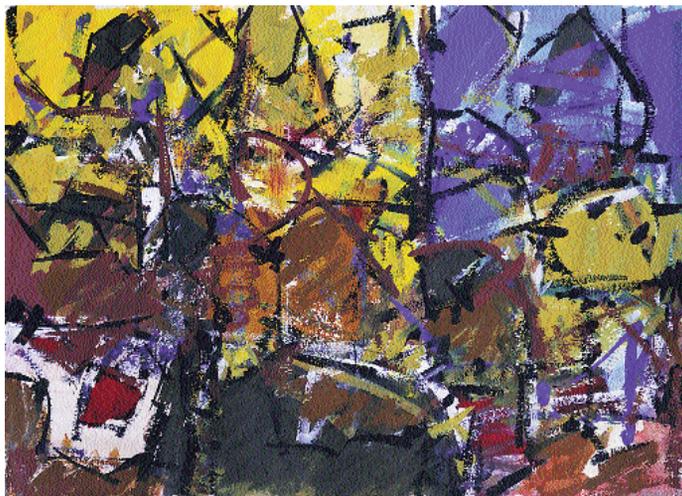
87. Acaba de pasar sin haber venido, 2004, óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm



88. Sin título, 2005, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm



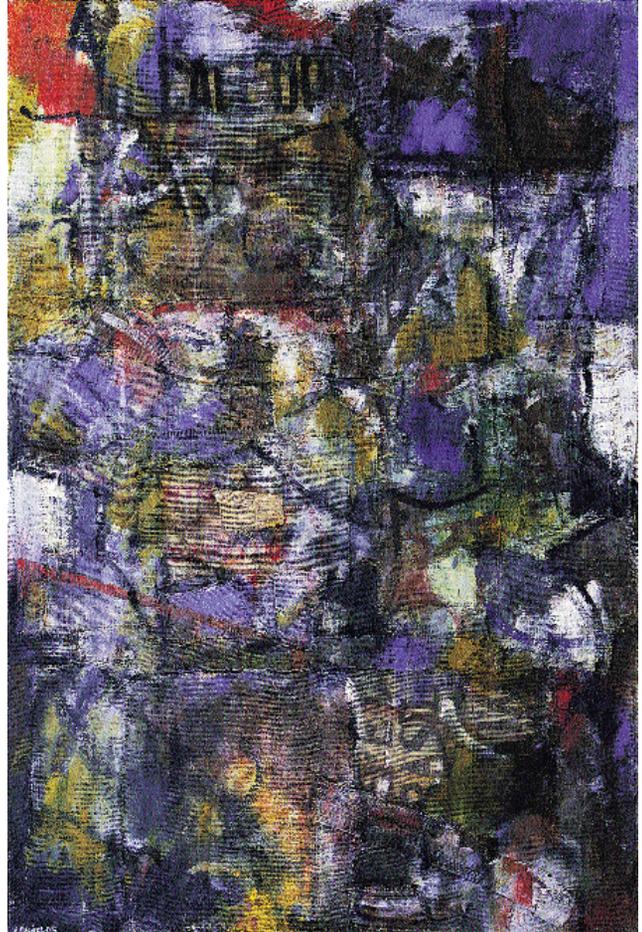
89. Sin título, 2004, gouache sobre papel, 52 x 65 cm



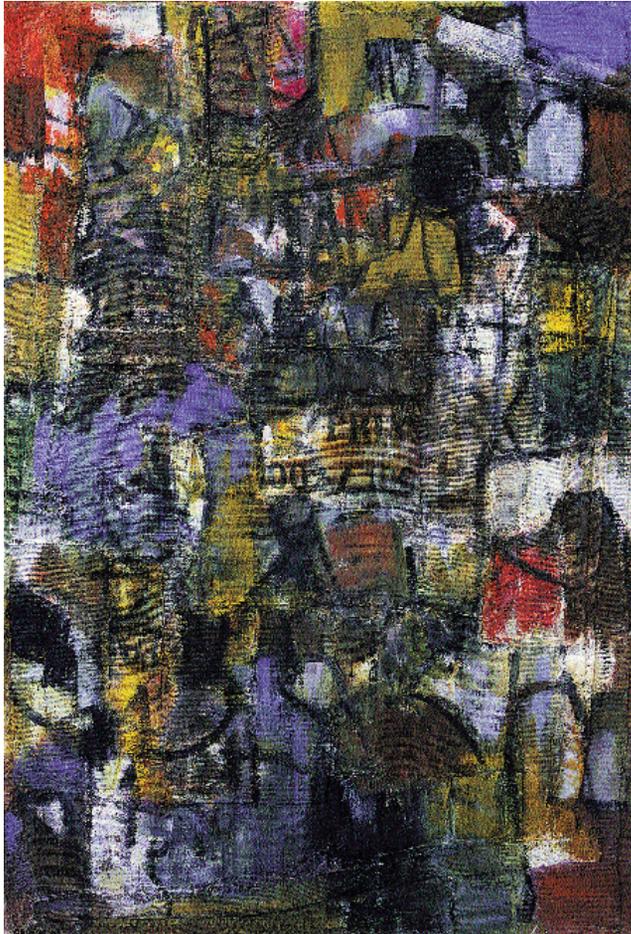
90 y 91. Sin título, 2005, gouache sobre papel, 50 x 70 cm c/ u.



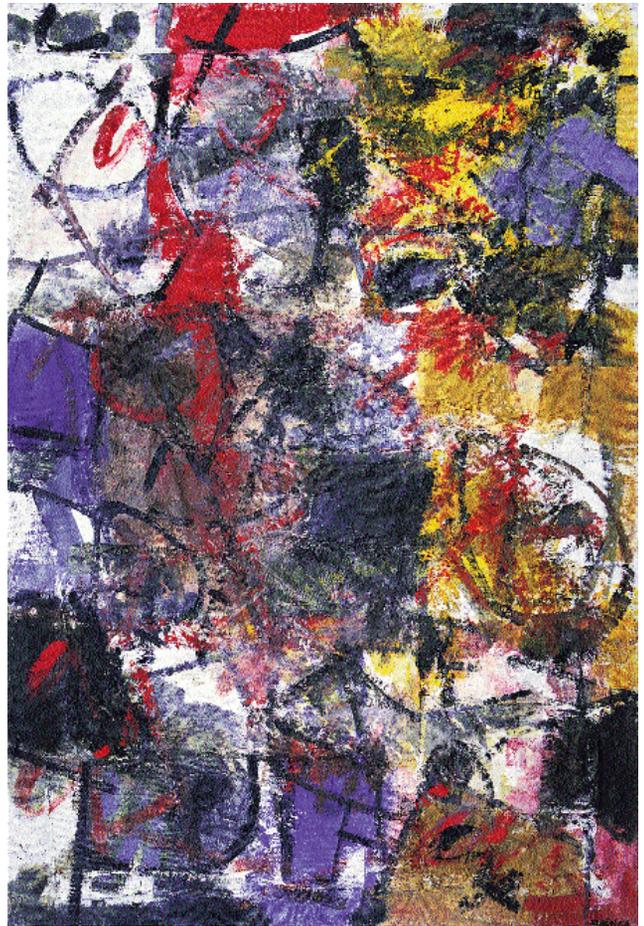
92, 93 y 94. Sin título, 2005, gouache sobre papel, 50 x 70 cm c/ u.



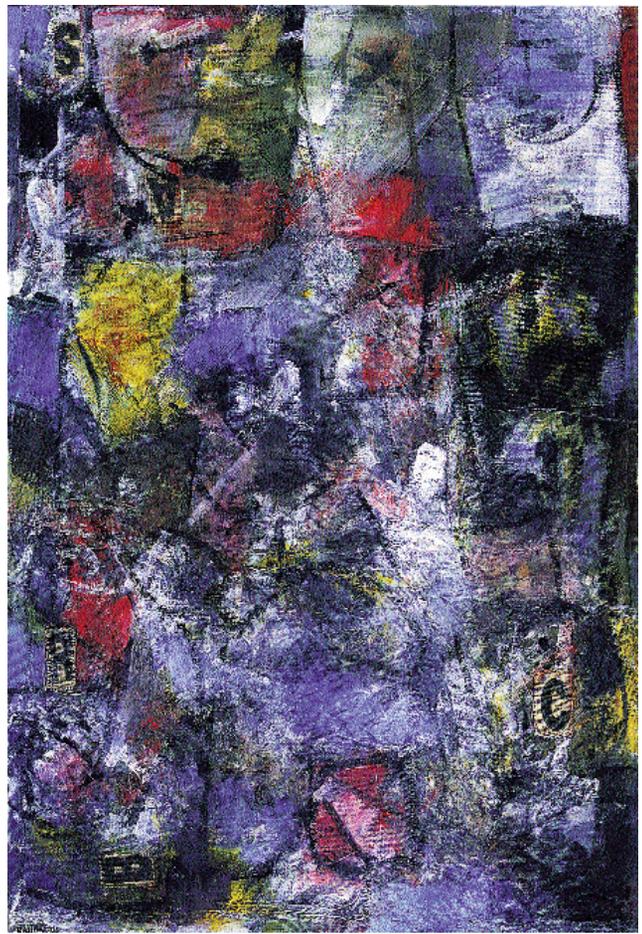
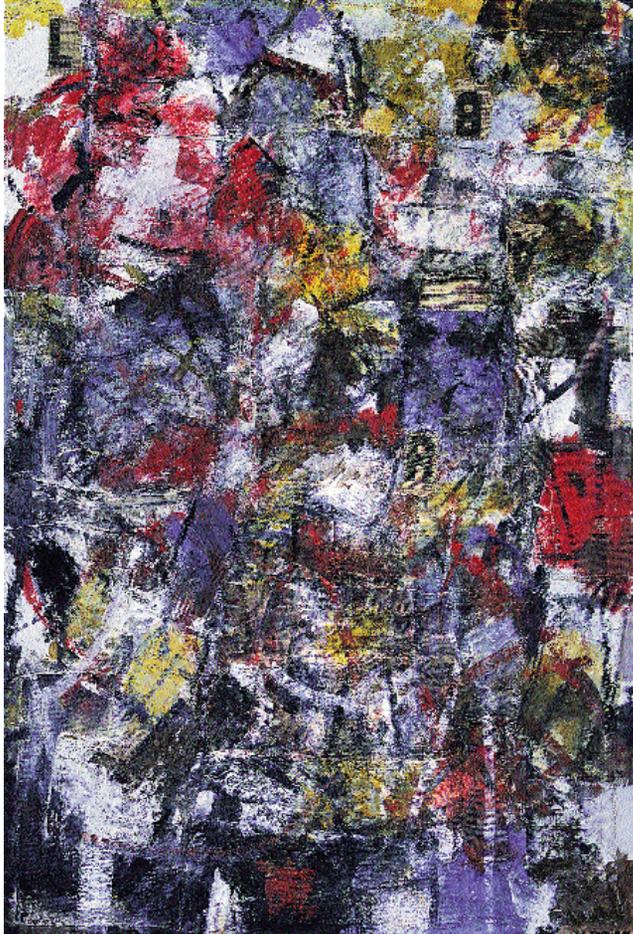
95 y 96. Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 130 x 89 cm c/ u.



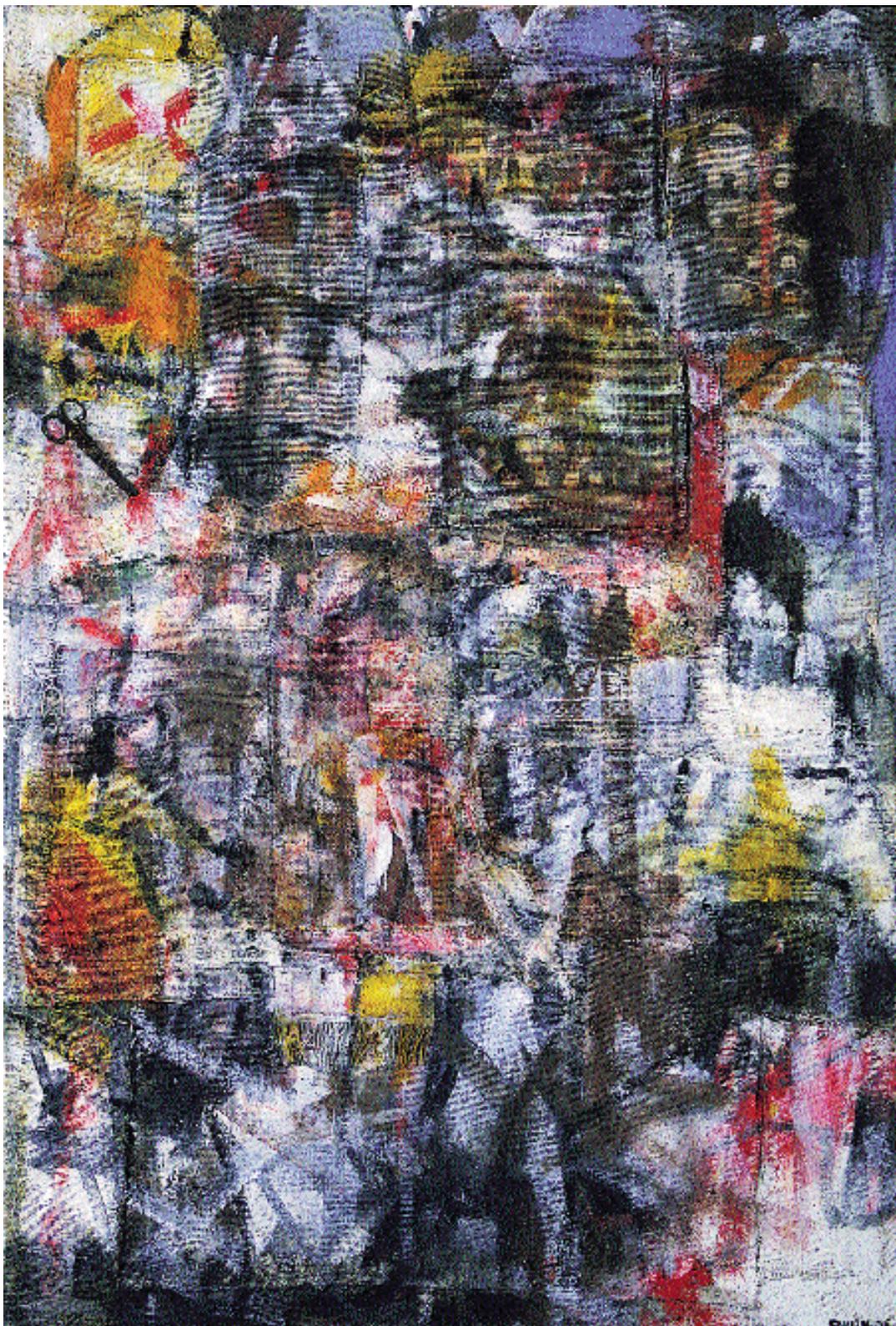
97 y 98. Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 130 x 89 cm c/ u.



99 y 100. Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 130 x 89 cm c/ u.



101 y 102. Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 130 x 89 cm c/ u.



103. Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 130 x 89 cm





# Larga, fecunda y sentida trayectoria de Daniel Sahún

Ángel Azpeitia Burgos



**E**STAMOS ante uno de los veteranos luchadores de nuestro arte, de los que merecen, consecuencia, una antológica. Quiero decir que las instituciones no han de promoverlas para cualquiera, sino para quienes la justifican con su larga y significativa trayectoria. Y éste es el caso del aragonés Daniel Sahún (Zaragoza, 1933), miembro que fue del colectivo que asumiría por excelencia el nombre de su ciudad natal –sobre el que hemos de volver–, con manifiesta actividad pública y en lugares de prestigio. Creo que para estas firmas de tan largo y denso recorrido acaso conviniera que los artículos –al menos algunos– de sus catálogos respondiesen, en consonancia, con criterios similares a los de la selección de obras que han de integrarse en la muestra, y ofreciesen una especie de antología, constancia del grado de seguimiento que el firmante haya hecho del protagonista. Porque muchos escriben de oído y en este campo parece mucho mejor escribir de lo visto, aunque no se desdeñen los apoyos, referencias o citas.

En una breve aproximación redactada a finales de 1992 señalaba que Daniel Sahún comienza su carrera a mediados de los cincuenta, hacia 1954. Poco más tarde, cuando la década toca a su fin, inicia experiencias en el campo de la abstracción. Pronto conoce a otros artistas con preocupaciones semejantes, particularmente a Ricardo Santamaría y Juan José Vera Ayuso, con los que se integra en el Grupo Zaragoza, antes llamado Escuela de Zaragoza, para establecer así una continuidad con la primera vanguardia aragonesa que practicó la pintura no figurativa: el Pórtico. Pero vale la pena detenerse con algunas precisiones sobre el asunto, aunque para un estudio en profundidad del problema recomiendo la muy seria aportación de Jaime Ángel Cañellas que ha tratado exhaustivamente las denominaciones Escuela de Zaragoza, Grupo Escuela de Zaragoza y Grupo Zaragoza en su tesis doctoral (para un resumen véase Ángel Cañellas, Jaime: «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco». En Borrás Gualis, Gonzalo M. y Lomba Serrano, Concha (comisarios): «Grupo Pórtico. 1947-1952», Zaragoza, 1994).

Aunque poco quepa añadir en ese apartado concreto, procederá plantearse algunos aspectos informativos complementarios. Desde mis propios datos y como contexto indicaré que los sesenta constituyen una etapa de presencias en común e incluso que éstas toman un carácter más deliberado de agrupamientos, sobre todo a partir precisamente del Grupo Zaragoza, defensor por entonces de una actividad conjunta. Afirmaba: «Por abundar el artista individualista, por ejercer poderosa influencia en el artista independiente el aspecto económico-social y ser manejado éste políticamente, debemos tender en lo posible a la formación de equipos o grupos con propósitos definidos». A lo que de inmediato añade: «Frente a la anarquía del esfuerzo aislado de la que hemos sido víctimas durante tantos años, debemos oponer el trabajo en colectivo, siendo de desear que las colaboraciones por regiones, por afinidades estéticas o por simple deseo de trabajar en común, en esfuerzo unido a los demás, no sea realizado por instinto de rebaño, sino por la necesidad de ahondar en la realidad circundante, profundizando» («Manifiesto de Riglos», 1965). Encontraremos una intensa labor teórica, puesto que al mencionado «Manifiesto» hay que unir varias publicaciones divulgativas, como «Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual» (Zaragoza, 1961).

Pudiera resultar significativo el número de veces que sus miembros utilizaron los nombres Escuela de Zaragoza, Grupo Escuela de Zaragoza o Grupo Zaragoza. Para el recuento remitiré a las exposiciones reseñadas en la síntesis de arte aragonés de 2003 (véase Azpeitia, Ángel: «Mirar dentro de la Caja. Exposiciones de la sala CAI Luzán (1962-1977-



Sin título, 1962, óleo sobre lienzo, 100 x 40 cm

2000)», Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2003). Obra en mi poder, por otra parte, una carta firmada por cuatro conocidos artistas zaragozanos en la que se protesta de que un grupo utilice el nombre de la ciudad para sus fines particulares. Es del 10 de diciembre de 1964. La exposición que desencadenaba la protesta tuvo lugar en el Centro Mercantil con tres pintores: Vera, Sahún y Santamaría, también en diciembre de 1964, exposición que, por cierto se anunciaba como «Pop». Este epígrafe, como el de «nueva figuración», también utilizado, tienen que ver con tendencias internacionales y nacionales del momento. En lo que me corresponde, comenté la muestra con un epílogo dedicado al Grupo Zaragoza, en una especie de llamamiento a la paz propia de aquellas fechas. En distinto orden de cosas puntualizaré que, aun llamándose con frecuencia «pintores no imitativos», siempre dejaron clara su oposición al informalismo, hasta el punto de firmar algunas de sus cartas como «pintores actuales (no informalistas)».

Verdaderamente los miembros más asiduos del grupo hunden más bien sus raíces en el neocubismo, dada la organización de sus cuadros, aunque también intervengan en ellos factores subjetivos. Según palabras de Gilbert Rérat, que otras veces he recogido: «Ils se donnent alors la difficile tâche de élaborer une synthèse des conceptions 'Construction-Expression' apparemment contradictoires». Que continúan más abajo: «Pour ses membres d'ailleurs 'l'intensité' revêt plus importance que 'le raffinement', 'l'authenticité' de même que 'l'apparence' et la 'primauté de contenu' que 'la forme'» (Rérat, Gilbert en catálogo de la exposición del Groupe Zaragoza, 1967). Estos rasgos encuadrarían una Escuela de Zaragoza y encajan bastante bien con dicha exposición, en la que participaban Daniel Sahún, Juan José Vera, Ricardo Santamaría, Teo Asensio y Otelio Chueca.

Si hacemos un balance, el título Grupo Zaragoza, en cambio, encuadraría actividades algo posteriores que a veces pueden relacionarse con el «nouveau réalisme» francés o incluso con el «Pop», según se apuntaba. A los cinco artistas arriba citados se sumarán firmas como las de J. de Lecea o Julia Dorado, aunque el primero suela considerarse independiente. La muestra Abstracción navideña, presentada en el Centro Mercantil (diciembre de 1963, un año antes que la comentada por el problema de protesta) iba a nombre del «Grupo Escuela de Zaragoza de artistas no imitativos». Entraban Baqué, Borobio, Borreguero, Cariñena, Dorado, Izquierdo, Ibáñez, Lagunas, Lozano, Moré, Moreno, Sahún, Santamaría y Vera. En la sala se proyectaron cortos «artístico-documentales» de Pomarón, Pellejero y Sesé. Agregaremos a la nómina Carmen H. Ejarque y Conrado A. C. Castillo, para obtener, sin duda, el rol completo de los artistas que desempeñaron algún papel en el capítulo que nos ocupa.

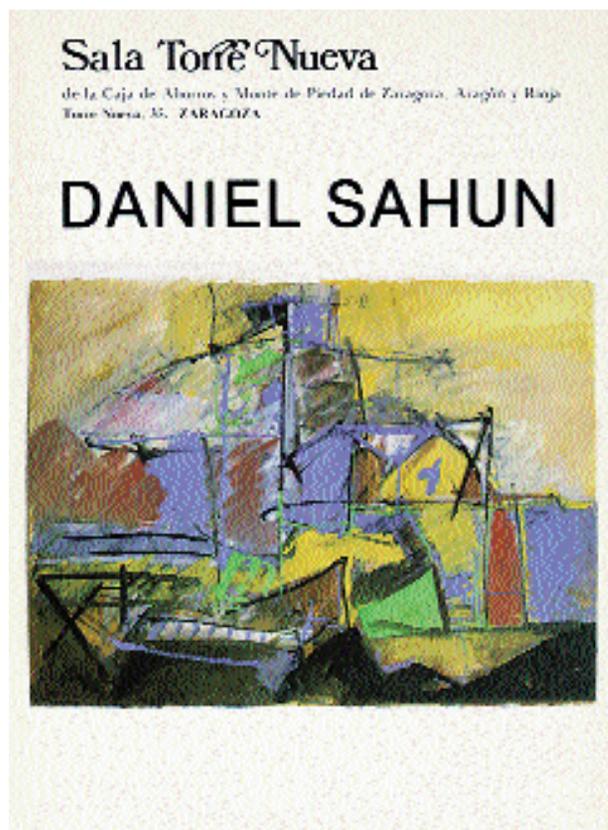
Casi todo lo dicho nos habla de Daniel Sahún como miembro de un colectivo. Y antes de abordar sus exposiciones en solitario o en doble con otro compañero, a través de las críticas u otros escritos de quien esto firma, recordaremos que



Collages realizados por Julia Dorado para el catálogo Espacio neutro, forma móvil. Otero Chueca, 1915-1983, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2006: Daniel Sahún, Oteló Chueca, Teo Asensio, Juan José Vera, Julia Dorado, Pedro Fondevila y Manuel Pérez-Lizano.

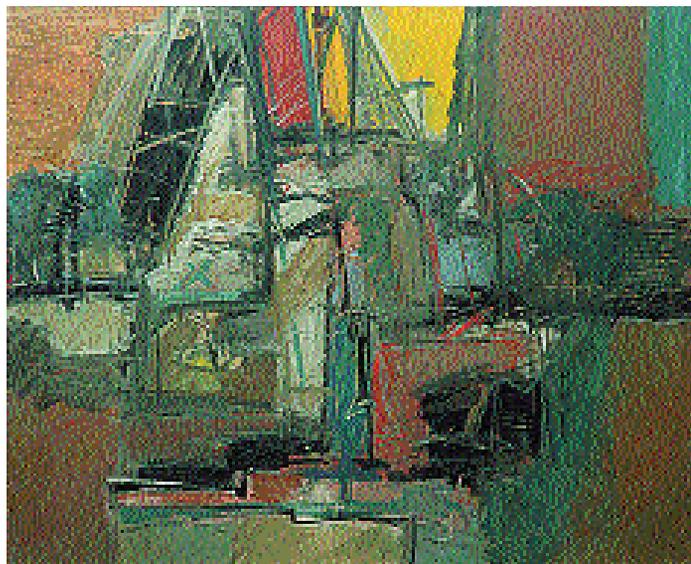
de la entrada con su nombre en el «Diccionario de Artistas Aragoneses» (VV.AA.: Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses, 1947/1978, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., 1983) responde José Luis Lasala, que proporciona datos biográficos y una interesante evolución para seguir los inicios hasta enlazar con lo que viene luego. Tras definirlo como autodidacta, precisa que los primeros trabajos de Sahún, que el mismo artista llama «ensayos de pintura», se datan en 1952 y están influenciados por Casas, Rusiñol, Nonell y el primer Picasso, maestros que Sahún conoce por numerosas visitas al Museo de Arte Moderno de Barcelona. Estos primeros bodegones y paisajes, de marcada línea expresionista, «se caracterizan –según nos dice Lasala– por el rico empaste y la generosa utilización del color». Los avances figurativos se harán poco a poco más esquemáticos con la «eliminación de elementos reconocibles». La preferencia por economizar y suprimir lo innecesario, así como el contacto con las diversas vanguardias tanto nacionales como europeas «desembocarán necesariamente en pinturas claramente abstractas realizadas en 1960».

Desde dicha fecha estamos en una fase que enlaza con el Grupo Zaragoza. De acuerdo con el mismo Diccionario, sobre soporte de lienzo las zonas más amortiguadas «se distribuyen con arreglo a una ordenación subjetiva no exenta de ritmo y rigor», separadas por fuertes trazos oscuros, no siempre negros, «que estructuran decididamente la superficie pintada y refuerzan consistentemente las parcelas de color ricamente empastado y de calidad vibrante por la pincelada enérgica». Mas abajo precisa que las primeras arpilleras y collages están fechados en 1961. En unas, «la materia saca de distinto grosor y características» es tratada como “soporte” y no “volumen”, con su “orden” roto por incisiones, agujeros y cosidos. La pigmentación es próxima al color natural de la arpillera –beiges, ocre, marrones– rompiendo su uniformidad cromática con toques de color rojo y negro». Convive en estos cuadros una sensación de dramatismo con una «soberbia sensualidad», motivada por texturas que invitan al tacto. Pasa después a la valoración del elemento humano por el uso de sacos, «lentos de connotaciones sobre el esfuerzo físico» que hablan de la existencia de un «subproletariado», mientras que en los collages el «objet trouvé» acentúa la «apariencia viva», puesto que se trata bastantes veces de desechos industriales. El dramatismo crece «sin afectar, apenas, el toque esteticista siempre presente».



Sabemos que en 1962 Sahún entra en contacto con Ricardo Santamaría y de esta colaboración, junto con la de otros artistas, saldrá el Grupo Zaragoza. De modo que podemos abandonar la fuente externa utilizada en los dos últimos párrafos –sin merma de su indudable interés–, puesto que el Grupo o Escuela ya se ha examinado. Sobre ese tema tengo bastantes escritos. Y supongo queda también claro arriba que se considera procede, además, abordar las individuales de Sahún o muestras de él con otro autor, a partir de los ochenta y hasta el momento, a través de las críticas o textos de quien firma estas páginas. La verdad es que hasta poco antes Sahún permanecía en una especie de período latente. O bien estaba desanimado por las dificultades que, al menos hasta la transición y algo más, arrastraba una actitud comprometida. Sea como fuere, no tengo críticas de Zaragoza hasta finales de 1985, cuando expuso en Torre Nueva. Entonces advertí que arrancaba con tres pie-

zas de 1981 «más dramáticas que lo restante, en contrastados rojos, negros y marrones». Era en esas fechas abstracto por completo. «El original de 1982 –proseguía– suaviza ya un poco su colorido, que crece conforme avanza». Y hacia 1983 descubre un entramado fino, para el cual, además de los habituales trazos oscuros, admite azules y otros registros. En 1984 «acentúa una figuración explícita, muchas veces paisajes con casas, motivo a partir del cual abstrae de nuevo». Llega la riqueza del díptico de 1985, si bien hay, junto a las apuestas luminosas, otras sombrías del mismo año. Su factura y paleta se abren hacia una mayor complejidad que incluso acoge amarillos y verdes.

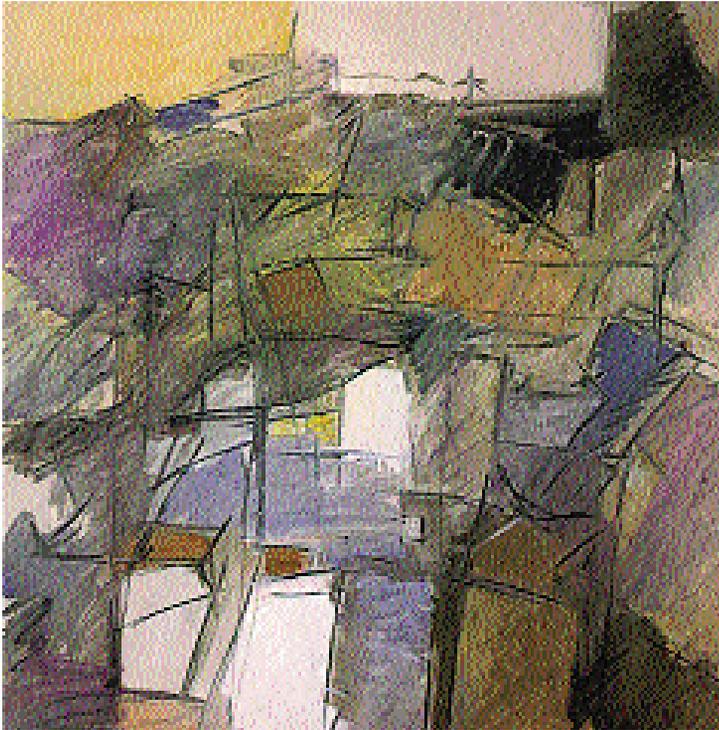


Semana Santa, 1982, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

A comienzos de 1987 ocupa la Lonja para una retrospectiva junto con Vera. Lo más antiguo allí es de 1959 y figurativo; pero 1960 supone ya el inicio de la aventura abstracta. Dos años más tarde «usa relieves de escayola, arena y barnices, para entrar en las arpilleras características» que luego toman, a través del collage, un aire «Pop». Hora es de advertir que las arpilleras de por sí podrían entrar también en el campo del collage, si hablamos de éste como uso de materiales que ya existían antes. Para proseguir con lo expuesto, la serie de azules con estrías circulares data en 1964. Tras un paréntesis, como un descanso o una desilusión, recomienza con dibujos y luego traslada a óleos sus hallazgos sobre papel. Vemos un colorista con referencias arquitectónicas. Amplia su gama y sus dicciones, ahora con veladuras. Ha renacido, en fin. «Porque no se limita a ser un histórico».

Vuelve a exponer con Vera, ahora en la Escuela de Artes (1989). Se trata exclusivamente de obra «actual», con fechas de 1988 y 1989, como si se continuase la antología de la Lonja. Cada uno, en distinto orden de problemas, sirve de contrapunto al otro. Porque el carácter neto, enérgico y esquemático de Vera se contrapone a los acentos líricos, con matices, de Sahún, como la luz intensa del primero, a los tonos más modulados del segundo. Resulta así un equilibrio, producto de temperamentos distintos en los que resuenan, sin embargo, las consonancias de una trayectoria común y compartida. Daniel Sahún «ya presentaba en 1987 unos planteamientos de los que se deduce su manera actual». Había derivado hacia un cierto paisajismo; «pero las formas se diluyen ahora entre penumbras o neblinas». A la misma melancolía velada responde su colorido, que gusta de nocturnos y de inviernos, para enriquecer con líricos azules el doloroso ámbito de los grises. «Escapa de los antiguos caminos y llega en alguna nota, sin que se entienda como pérdida de personalidad, a una factura próxima a la de Aguayo. Que no es mala referencia». Además de los lienzos de la sala mayor, óleos salvo un par de acrílicos, en la pequeña expone originales sobre papel, gouaches que confirman su momento.

Ya solo, se presenta en Alfama (1991) y, aunque evoluciona en una mesurada trayectoria, permanece fiel a sus orígenes. Después de abandonar los relieves con escayolas y el uso de arpilleras, o bien sus relaciones con el «Pop» y el nuevo realismo francés, Sahún entrará de lleno en la síntesis definidora de los abstractos aragoneses entre un factor de orden, a modo de estructura, y otro de sentimiento, representado por el color y la luz. Abandonada la materia, se hace



El grito del silencio, 1985, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm

más pictórico. Ya en las últimas exposiciones previas, como la de nuestra Escuela de Artes, andaba por un camino muy parecido al de ahora. También entonces llevó óleos sobre lienzo y gouaches sobre papel. En todo lo cual advertíamos que su abstracción no era incompatible con elementos basados en vistas exteriores. «Creo –escribía– que acaso arranca de la naturaleza en la memoria». Y después: «Elabora espacios y circunstancias de origen real, aunque luego los cubra o destruya hasta ocultarlos». En este balance resultaba más oscuro, aunque deba exceptuarse algún gouache de más color. También ofrecía con la misma técnica una nota en blanco, negro y gris. Lo más antiguo, el enlace con la Escuela, era lo más sombrío, sin ser trágico, mientras que luego aclara y utiliza luces muy eficaces. «También parece disminuir la estructura de apoyo, a manera de empujado, y se hace más gestual, más dinámica». A esta índole contribuye el brochazo libre, como reflejo de una auténtica espontaneidad. «Claro que existen variaciones, como la textura que proporciona el papel artesano, la acumulación que

resulta de un repinte en óleo o el formato vertical que propicia barridos». Repetiremos que no es desdeñable el eco de Aguayo.

Para presentar a Daniel Sahún y Juan José Vera en Utrecht (Holanda) cuya comparecencia propició la Casa de España, de nuestra Embajada allí, en diciembre de 1989, juzgué conveniente hacerlo con un artículo de catálogo que recorriese la trayectoria completa de los dos artistas (Dos pintores aragoneses contemporáneos: lucha y modernidad/Twe Eigentijdse aragonesese schilders: srijd en moderniteit, Utrecht, 1989). Reiteraba, por tanto, bastantes de los datos anteriores, sobre todo en lo que afecta al Grupo Zaragoza y a sus estilemas generales. También subrayaba peculiaridades que pudieran situar a los expositores en el panorama del circuito internacional, por lo que insistía en referencias como las del nuevo realismo francés o el «Pop» cuyo origen neodadaísta se manifestaría en el caso de Sahún por medio del gusto matérico y hasta objetual. Decía, por ejemplo, «salta a los relieves de escayola, arenas y barnices, como paso previo a sus características arpilleras, comparables a las de Millares o Burri». Y continuaba: «A través del collage Sahún se asoma al «Pop». La idea consistía en situar al público aludiendo a los períodos anteriores, ya que en la muestra expuso realmente una mayoría de óleos, con dos acrílicos, de fechas entre 1987 y 1989. Tuvo un considerable impacto y los más avisados visitantes se preguntaban por qué Sahún o Vera no eran tan conocidos en Europa como los miembros de los colectivos catalanes o madrileños.

El texto de 1992 que arriba se cita recalca los puntos clave de lo que antecede. Subrayaba la síntesis, propia de la Escuela de Zaragoza, entre elementos estructurales y rangos expresivos de color y pasta. Pero en el interés matérico que preside una parte de la trayectoria de Sahún se han ponderado ya influjos o relaciones. En todo caso hay que tener en cuenta esos parámetros respecto al uso de nuevos materiales, como las arpilleras y telas metálicas, y respecto a los añadidos de objetos en el cuadro. Tras el aludido paréntesis, Sahún vuelve cada vez más pictórico y poético, ya con plantea-



Ilógica doctrina, 1996, óleo sobre lienzo, 97 x 195 cm

mientos que pueden interpretarse como vistas urbanas o naturales, aunque no siempre resulten completamente explícitas o de fácil legibilidad. Pero de no muy lejos aún recordaba (y todavía recuerda en sus realizaciones de ahora –tráduzcase las de comienzos de los años noventa a las que se aludía–) los emplomados –trazos negros– y luces –color– de una vidriera, dentro de unas coordenadas parecidas a las de sus primeros compases. «En factura más libre, de gesto más ágil, con mayor dominio de los recursos». Las preferencias de su paleta «eran más bien sombrías y hasta melancólicas, con veladuras y neblinas envolventes que obtenían un entorno poético para sus espacios y sugestivas propuestas, mientras alguna ensaya renovados contrastes coloristas». Ambos polos, sin embargo, se inscriben en la relativa continuidad de lo que llamaríamos un estilo, si se acepta el término como conjunto de notas que hacen reconocible a su autor.

Dos críticas de Héctor López en Heraldo de Aragón comentaban las exposiciones de Daniel Sahún en Odeón (1994) y la Escuela de Artes de Zaragoza (1995). En la muestra de Odeón una obra aislada de 1963 le daba motivo para las iniciales referencias históricas. El resto se distribuía entre 1991 y 1993, enmarcado claramente en el sólido nexo de su quehacer personal. «Conserva una paleta oscura, con contrastes abundantes, aunque poco marcados». «Verdes y azules apagados se combinan con grises, en un difícilísimo juego cromático que, sin embargo, presenta un alto volumen de contenida expresividad. Daniel Sahún consigue, con una pincelada más libre, dotar de emotividad la sombría superficie de sus telas». Con todo, las más profundas referencias al pasado vienen de la mano de los collages. La búsqueda de las calidades «pierde preeminencia, aunque no desaparece por completo, cuando Sahún se limita a los papeles (sobre todo prensa) en los que incorpora elementos gráficos, como letras o frases, o pictóricos». Colaboraba en la Escuela de Artes (1995) con Carmen Carnicer. El comentario, compartido y más breve, insiste en que Sahún «se ha mantenido fiel a sus orígenes y ha avanzado con paso mesurado al tiempo que constante». Y en que descubre un quehacer con reminiscencias; pero también con soluciones nuevas, aunque siempre reconocibles como de su mano. Todo redundando en una diversidad que, no obstante, mantiene la congruencia. Sahún «está atento a lo que ocurre y se sirve de cuanto le inte-



Sin título, 1993, collage y óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

resa, ora más agresivo, ora más íntimo y personal, siempre con un exquisito gusto por la pintura».

La Escuela de Artes programa de nuevo, en 1998, la presencia de Daniel Sahún. Puso la muestra bajo el epígrafe «La memoria pintada». Lo que me daría pie a reflexiones de orden teórico adecuadas y oportunas en la coyuntura, como las que siguen: «Es evidente que las vanguardias –también en nuestro ámbito– modificaron el concepto de arte e incluso la definición de cada uno de los medios, a la vez que planteaban sus preocupaciones éticas, es decir, ponían su quehacer al servicio de las ideas. Por lo que me pregunto si ahora, cuando se recuperan actitudes y hasta formas de ayer, andamos por caminos de historia inmediata, de testimonio, de nostalgia o de un ineludible impulso para recobrar la importancia de los contenidos, no tanto como tema, sino

como postura ante una sociedad de la que se pretenden cambios». Para enlazar con: «Estamos en época de recuerdos –nunca vimos tantos y tan valiosos retornos– y a eso alude, sin duda, el título de lo que ofrece Daniel Sahún que fue en los sesenta, como varias veces hemos indicado, miembro del Grupo Zaragoza, heredero de Pórtico. Con el que enlaza.

Aclaremos que Sahún presentaba aquí obra entre 1995 y 1998. Al recorrer las salas veríamos, por lo pronto, que para dataciones de 1995 y 1996 utiliza addendas o collages como los que en su momento atribuimos a la tendencia francesa. Parece que retoma el fresco espíritu que impuso el neodadaísmo, acaso más para evocarlo que para invocarlo. Entre factores geométricos y expresivos lo expuesto se vence hacia los segundos. «No carece por completo de base organizada; pero la apariencia es casi informal, en el sentido estricto que supone la ausencia de cualquier composición regular». Más bien se trata de un abstracto de rango expresionista a la manera estadounidense, porque su referencia a paisaje –lugar, aunque sea interior, del alma– manifiesta «un estado de ánimo en el espacio-tiempo» que el artista exprime para quien mira. Campean el gesto y el colorido, la pincelada expresa y la mancha. Mientras los contrapuntos de luz, por su parte, propician una profundidad e incluso un eco de aquellas estructuraciones heroicas. «Claro que las retículas se incurvan y rompen, algo así como el encuadramiento en los ensayos de Kandinsky para el 'Cuadro con bordura blanca', por aludir a un precedente ilustre». De carácter intenso y sensible, «quizás el más sutil entre sus compañeros de aventura», tampoco desdeña cierto peso de la ideología. Si no estuviese de continuo entre nosotros, siempre en su oficio del color, diríamos que viene desde un tenso y remoto silencio. Que llena ahora la música de sus imágenes.

Además de las numerosas críticas en Heraldo de Aragón, he dedicado a Daniel Sahún un artículo extenso en RevisArt, publicación de Barcelona (2000). Bajo el título «Un abstracto del Grupo Zaragoza» abordaba un extenso resumen de la trayectoria, para desembocar en el rotundo trabajo de La memoria pintada. Pero, puesto que reincidiría sobre gran parte de lo ya tratado, considero preferible referirme a la última exposición en Zaragoza sobre la que creo haber escrito, la del año 2005 en la galería Pepe Rebollo. Reunía obra, además, entre 2001 y 2004. Lo que completa bastante la secuencia. La calificué como «Una propuesta actual que continúa y culmina la evolución». En efecto, alcanzaban allí su plena madurez algunas modalidades y rebrotaban otras como el uso de arpilleras y hasta, al menos en un cuadro, el añadido real, con unas alpargatas y tela metálica. Varias piezas más «descubren fragmentos de tejidos pegados». Mientras que

«el conjunto desarrolla la particular fragmentación sahuniana de la trama lineal oscura. Hoy la veremos convertida en una especie de movimiento, casi como una caligrafía de los trazos con ecos de música o danza». Lo más antiguo, de 2001, por la presencia del muro y los grises evoca fases anteriores, más dramáticas. Naturalmente los abundantes motivos nocturnos tienen tintes casi tenebrosos; pero desembocan en un renovado y vital impacto. Dentro de un orden temático conviene añadir que aparecen unas sugerencias de figuras, apenas sombras, que acaso vuelvan a interesarle como opción. Sea como fuere, no constituyen el motivo básico. Para el balance importa más el libre pictoricismo en la factura que, aun atento a las composiciones, se vence hacia lo emocional. Siempre ha sido éste uno de los objetos de preferencia para Sahún.

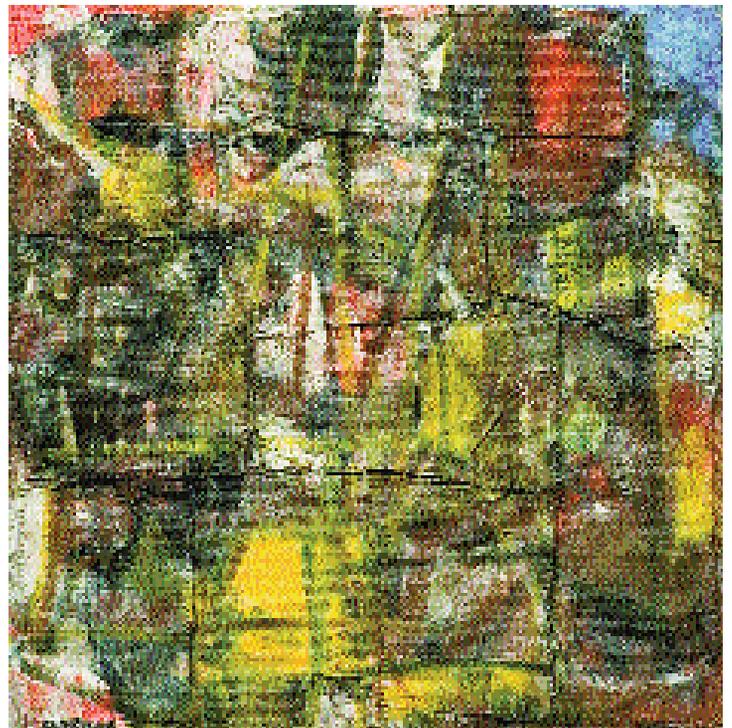


Portada de catálogo Daniel Sahún, La memoria pintada, Escuela de Artes de Zaragoza, 1998.

Recoger o reelaborar palabras propias escritas en el pasado implica, si se quiere ser fiel a ellas, cierto porcentaje de repetición, ya que la coherencia de Sahún, que se mueve dentro de unos intereses plásticos bien determinados, así lo solicita. Y algunos puntos retornan en cada comentario. Sahún no tiene inconveniente en volver sobre su camino y apoyarse en lo ya hecho para emprender nuevas indagaciones, actitud nada extraña a varios de los más creativos artistas contemporáneos. Lo confirman –en la medida que las conozco– las obras recientes que van a exponerse y que por ser de 2006, fecha posterior a la presencia en Pepe Rebollo, no han sido objeto de críticas en los medios. Para resultados inconfundiblemente distintos, encontraremos un intenso colorido sujeto por entramado lineal, en un trabajo sobre arpilleras que conservan sabores neodadaístas con su letrismo que provienen del etiquetaje de los sacos. Entrarían muy bien en el concepto de collage del comisario de esta antológica, puesto que se trata de materiales previos, ya existentes. Sahún puede ofrecer un magnífico ejemplo.

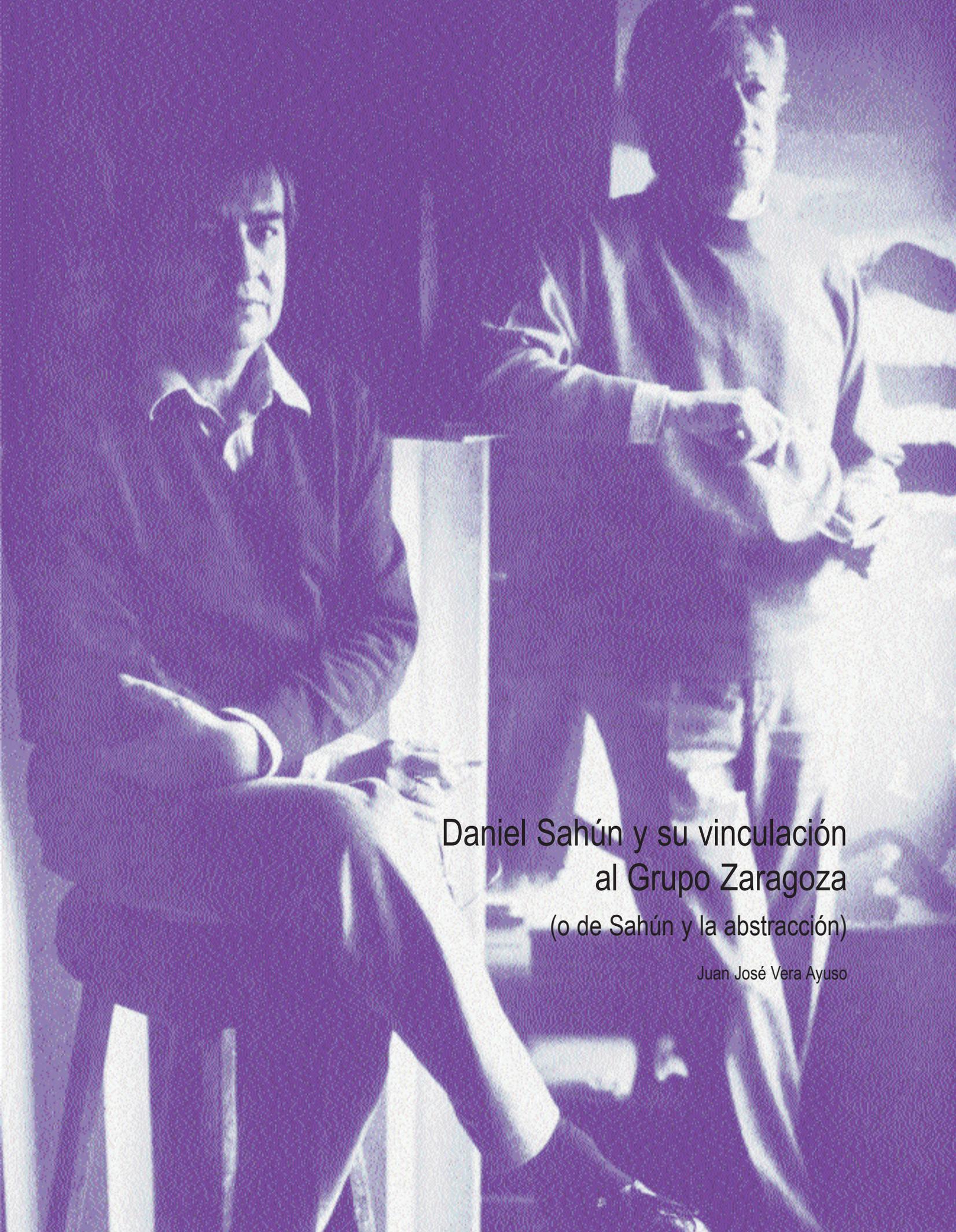
Ángel AZPEITIA BURGOS

Presidente de Honor de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA)



Sin título, 2006, óleo sobre arpillera, 50 x 50 cm





Daniel Sahún y su vinculación  
al Grupo Zaragoza  
(o de Sahún y la abstracción)

Juan José Vera Ayuso



Él en algún sitio que en una reunión de críticos prestigiosos y estudiosos internacionales del arte se había dictaminado que los movimientos más importantes del siglo xx fueron el cubismo y la abstracción.

Todos los miembros del grupo Pórtico y del Grupo Zaragoza fueron, y son, pintores abstractos, salvo Fermín Aguayo que abandonó la abstracción pura en beneficio de una nueva figuración.

Conocí a fondo e íntimamente las personas y las obras de Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia. Sobre todo a estos dos últimos, por haber compartido con ellos el cumplimiento del servicio militar. En relación a Aguayo, creo que ha sido suficientemente promocionado y reivindicado, pese a que será olvidado, dado que la amnesia constituye la tónica dominante en el ser humano; y aún más hoy, en una época tan banal, fría, triste, donde cada uno sólo atiende a lo suyo. Es hasta lógico que en la actualidad la falta de memoria sea lo normal, excepto para los buenos estudiosos y aficionados al Arte.

Respecto al arquitecto Santiago Lagunas, duele que un hombre pintor de tanta categoría –quizás más que Aguayo para algunos estudiosos de su obra– no sea promocionado lo suficiente en el resto de España, pues constituye un buen ejemplo de lo que es dar vida y categoría a una tela, para gozo y aprendizaje de los historiadores, aficionados y pintores jóvenes.

Eloy Laguardia era un pintor naïf-abstracto sensacional, y digo «era» porque aunque está vivo no pinta, o vive sin pintar. Muy repartidas y la mayoría extraviadas, sus obras no tienen ni mucho menos una calidad inferior a las de Lagunas o Aguayo. Sólo los que las conocíamos podemos certificarlo. Allá a donde iba abandonaba la obra debajo de la cama, y así era y es Eloy Laguardia, un hombre humilde que no da –o no ve– la importancia que sus obras merecen. Posiblemente esté en lo cierto, puede que sea tan sabio como para llegar a comprender lo inútil que puede ser la vida de un hombre «triumfador». No somos nada, que se suele decir en los entierros.

Octubre de 1949, La Lonja de Zaragoza, exposición «I Salón Aragonés de Pintura Moderna». En la sala, un individuo bajete, estirado, de aspecto presuntuoso y sabelotodo, nos dijo a Antón González y a mí mirando los cuadros con absoluto desprecio: «Todo esto no son nada más que tonterías», a lo que Antón contestó: «Claro y nosotros somos los tontos y usted el listo»; por mi parte y señalando las obras de Lagunas, replico: «El autor de estas doce obras es arquitecto», a lo que el sujeto en cuestión sólo fue capaz de responder con un «¡inconcebible!». Pues bien, este pequeño juez engrandecido con sus propias sentencias es en la Barcelona de hoy uno de los críticos, comisarios de exposiciones y defensores a ultranza del arte moderno. Me refiero a José Corredor Matheos. Ahora ya lo sabe todo... pero, ¡cuánto les cuesta aprender! Sin embargo, no hay duda de que hay verdaderos catadores del arte. Pocos, pero los hay, y éstos son los que logran o intentan penetrar en el misterio del proceso creador. Y qué decir de los certámenes, donde casi siempre suelen sobresalir uno o varios pintores, generalmente elegidos entre los más tontos, sumisos y dóciles. Ni tan siquiera son gente documentada, pues si lo fueran darían cuenta inmediata y constante de ello por consistir sus obras premiadas en un gran plagio. Quién sabe cuántas obras son rechazadas en certámenes y concursos y ahora



posan en museos como grandes obras de arte. Lo premiado es generalmente lo mediocre de la moda pasajera, lo esnob, la esclavitud de una caducidad, a lo que incluso podemos contraponer la máxima de Eugenio D'Ors: «No es cosa sencilla mirar», porque tan difícil es saber ver como sentir.

Para quien no lo sepa, no está de más recordar que una obra de arte tiene que tener temblor, una potente carga emotiva o fuerza interna, ser sugeridora de una íntima visión de lo real y una realidad en sí misma; debe presentar un estado de ánimo, unas emociones. En resumen, debe tener vitalidad porque el arte es vida.

El dublinés de corazón hispano Ian Gibson opina que el problema de España es que ahí nadie escucha. Todos quieren hablar y por eso gritan, mientras que la atmósfera del arte es el silencio en su contemplación.

«Dos pintores actuales zaragozanos: Juan José Vera Ayuso y Ricardo L. Santamaría», Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, marzo de 1961. En esta ocasión, comentando yo la importancia del grupo Pórtico, su calidad artística y lo olvidados que estaban después de doce años de inactividad de Lagunas y Laguardia y el alejamiento de Aguayo, Ricardo Santamaría –con el afán aglutinador que siempre padeció– sugirió la posibilidad de formar un grupo con los pintores más avanzados, es decir, con los más vanguardistas, pues estábamos convencidos de que un ser indiferente a las corrientes estéticas de su tiempo jamás puede considerarse un verdadero artista. Por esta razón decidimos oponer nuestro trabajo colectivo –lo que por otra parte nos permitió ofrecer la belleza del contraste– a la anarquía del esfuerzo individual, propia de la generalizada y anacrónica visión del pintor como un ser genial, socialmente aislado y alejado de las necesidades más urgentes de la actualidad.

Pensamos que podríamos llamarnos «Escuela de Zaragoza», tal y como definió Jean Cassou a Pórtico –del que nos considerábamos herederos morales– para distinguir sus singularidades y sus diferencias respecto a otros núcleos. Aparte de contribuir a vigorizar el arte aragonés, fijamos

nuestro objetivo en dar a conocer de nuevo el legado plástico de esta agrupación precedente, por lo que exhibimos junto con nuestra producción los magníficos lienzos de Lagunas, Aguayo y Laguardia.

Una vez concebido el grupo «Escuela de Zaragoza» y dada la penuria cultural de la España de aquella época, pensamos no sólo en potenciar la pintura, sino también en dar a conocer a poetas y cineastas autóctonos. En nuestras exposiciones, siempre que las salas lo permitían, proyectábamos películas amateur de cineastas aragoneses, e incluso algunas rodadas por nosotros mismos con la ayuda de José María Sesé, José Luis Pomarón y Luis Pedro Pellejero Bel. Se colgaron carteles con fragmentos de poemas de José María Alfonso, Mariano Anós, Benedicto L. Blancas, Ignacio Ciorda, Fernando Ferreró, Luciano Gracia, Julio Antonio Gómez, Guillermo Gúdel, Juan Antonio Hormigón, Miguel Labordeta, José Antonio Labordeta, Miguel Luesma, Manuel Pinillos, José Antonio Rey y Rosendo Tello, por ejemplo en nuestra exposición en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y en el Círculo Artístico de Sant Lluç de Barcelona. También invitamos a impartir conferencias a destacados críticos y mecenas del arte como D. Cesáreo Rodríguez Aguilera y D. Carmelo Quintana Redondo, presidente de la Audiencia de Zaragoza. Bajo esta misma inquietud divulgativa, editamos nuestros cuadernos de orientación artística, siendo el título del primero «Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual» (1961).

Durante los seis años de vida de «Escuela de Zaragoza», luego llamada «Grupo Zaragoza», realizamos una gran labor cultural dentro de nuestras posibilidades, reconciliando los nuevos lenguajes plásticos con el conjunto de la sociedad, y animando la fundación de numerosos grupos de pintores más jóvenes. Todo ello sin ninguna voluntad comercial, sin avidez de trascendencia y con la única finalidad de enseñar deleitando a través de nuestras obras. No así el fundador de nuestro grupo como sólo él se define, el mismo que llegado el momento desveló su grado de corrupción mental que siempre debió padecer y que entonces no supimos ver, el mismo que empleó el grupo en su propio beneficio.

En 1966 consideramos cumplidos los objetivos que nosotros mismos nos habíamos propuesto, y después de nuestra exposición en la Galerie Raymond Creuze de París disolvimos el grupo. Sorprende observar cómo muchos años después comenzó a ser descubierto el Grupo Pórtico por estudiosos y artistas, lo que demuestra que la obra perdura si tiene calidad, independientemente de la mitificación de sus protagonistas y pese a los coleccionistas y fundaciones de última hora, y con esto último me refiero ante todo



Sin título, 1986, gouache sobre papel.



Sin título, 2005, gouache sobre papel



Sin título, 1984, gouache sobre papel.

a los que pagan precios desorbitados por no comprar a tiempo y con criterio.

Retrocedamos de nuevo hasta 1962. Un día Santamaría me informó de un magnífico cuadro de arpilleras de un tal Daniel Sahún colgado en una exposición colectiva organizada en el Museo, creo recordar que se trataba de la bienal de Zaragoza o algo por el estilo. Para entonces ya conocíamos a Julia Dorado, una pequeñaja joven, encantadora

y artista consecuente con una obra más que prometedora entonces, a pesar de que nos abandonó pronto para ir a estudiar arte a Barcelona sin necesitarlo, pues el arte lo lleva en su corazón, cabeza y manos.

Con Santamaría fui a ver el cuadro de Sahún: una arpillera estupenda, profunda, de un artista consumado por su destreza y buen gusto. En la exposición nos dieron su dirección. Vivía en una casa más bien pequeña, ubicada junto al río Huerva, y bajando unas escaleras casi hasta el nivel del agua se accedía a su taller. Como persona me pareció un hombre humilde, sencillo, nada vanidoso, de los que trabajan para poder vivir y realizar libremente sus obras. Viendo la calidad de sus cuadros, Santamaría y yo decidimos proponerle su incorporación al grupo «Escuela de Zaragoza», lo que aceptó sin mucho entusiasmo porque ni él y ni yo tenemos el espíritu aglutinador de Santamaría, aunque los motivos por los que conformamos el grupo nos resultaron interesantes. De ahí nuestra colaboración.

Daniel Sahún pertenece a esa estirpe de pintores que realizan un trabajo silencioso, ascético, en el que su vida y su obra se identifican en una sola pasión: la pintura. La suya en concreto soporta con enorme pudor las dramáticas condiciones existenciales que marcaron su vida. Se trata de un arte reflexivo sin cánones dominantes, lo que sin lugar a dudas hace



Sin título, 1996, óleo sobre lienzo, 50 x 100 cm

de Sahún un pionero de la abstracción, incluso anterior a Santamaría, uno de los artistas de la no imitación en aquella España franquista de tan cortas miras y de tan acusada penuria cultural. Hasta tuvo que abandonar su actividad plástica durante dos años para trabajar en algo ajeno a sus motivaciones, con el fin de adquirir un piso donde vivir y un taller donde explayarse, harto de los elevados alquileres que le impedían prosperar en todos los sentidos. Retomó la pintura, esta vez en azules y con una tremenda profundidad, sacando con una rabia desmedida lo que transporta en lo más hondo de su ser, es decir, aquello que no pudo desencadenar en los dos años previos de trabajo y ahorro. Los cuadros de ésta época están arañados, la pintura amasada en la misma tela y, en consonancia con su vida, tanto sus óleos sobre lienzo como sus arpilleras han traspasado numerosas facetas porque, aunque podamos adscribirlo a una doctrina o tendencia más o menos definida, nunca ha podido ser ligado a una receta o un estilo de aquellos que muchos artistas repiten sin cesar una vez hallados y comprobados sus buenos resultados.



De izquierda a derecha: Daniel Sahún, Juan José Vera, Julia Dorado y Pablo Trullén.

Su pintura sobre tela o arpillera tiene peso, calidad y sobre todo coherencia. Gesto y materia destacan en sus primeras obras soberanamente, sin antagonismos entre óleos y arpilleras, porque sabe combinar ambas vías de expresión con tremenda brillantez.

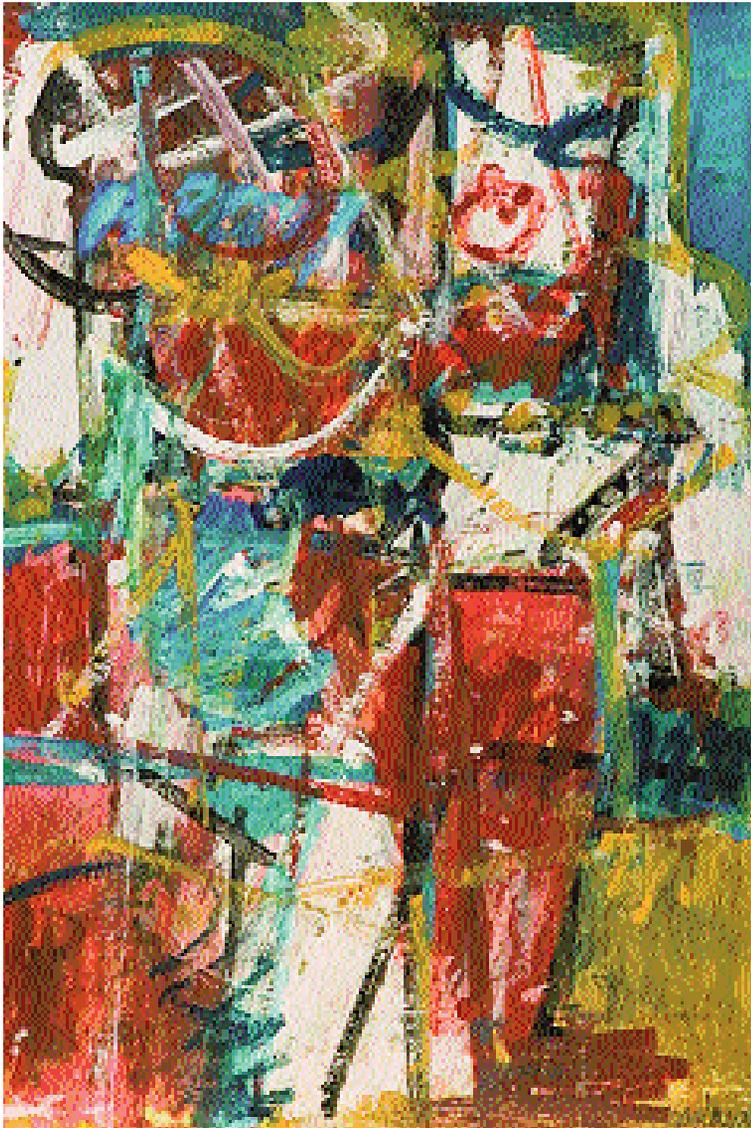
En opinión de Marcuse, «arte y estética quedan vinculados al principio del placer y están en oposición al principio de la realidad que se nos impone desde el mundo exterior». La trayectoria de Sahún, apreciable a través de su producción, es como un conjunto de extensos diarios o cuadernos personales de campo que nos inundan de recuerdos. Toda buena pintura es autobiográfica y, al día de hoy, el espacio propuesto por la superficie del lienzo se abre con sus pigmentos a nuevas relaciones, a sensaciones actualizadas, porque Sahún es hombre que vive su presente político y social. Palpa la vida de una civilización que ha reculado hacia derechas más terribles e hipócritas que las anteriores, lo que a mi juicio se traduce en un panorama artístico de un nivel cada vez más bajo, paralelo y consecuente con la crisis padecida en otros campos científicos y culturales.

«La creación lo tiene difícil en una sociedad que vive la cultura como un gran bazar», dijo Catherine David refiriéndose a Arco.

Mi interés por la pintura de Sahún no sólo ha estado guiado por la buena calidad de sus resultados físicos, sino también por lo que considero una rara virtud: la independencia respecto a las efímeras modas del mercado.



Sin título, 2004, gouache sobre papel.



Sin título, 2004, gouache sobre papel.

La aportación de Daniel Sahún y sus obras al Grupo Zaragoza fue más material que ideológica y, por tanto, más efectiva y constructiva. Como a mí, le repelía el excesivo número de cartas y escritos confeccionados por Santamaría y que yo debía corregir, ampliar o suprimir, dado que éste escribía de una forma farragosa e ilegible hasta conformar auténticos «rollos macabeos», tal y como se refirió Santiago Lagunas a sus escritos.

Yo apuesto por la obra de Sahún, válido y valiosa. Aplaudo desde mi emoción a este artista irreductible y afirmo que su obra tiene un gran valor humano, cuya fe y fantasía nos fortalece. Su gran diversidad a la hora de hacer arte, no de modas sino de estilos y formas, confirma la categoría de este artista. Sus obras de la década de 1960 son piezas que conservan una frescura y vitalidad extraordinarias, auténticas piezas de museo. La tensión que preside cada una de sus pinturas, ya sean en grandes o en mínimos formatos –pues todos exigen la misma exactitud–, las convierte en verdaderas obras maestras.

Como siempre, los últimos cuadros de Daniel Sahún poseen el don de la comunicación. Todo lo dicho redundo en que su arte sigue estando muy vivo, algo que resulta complejo de lograr cuando se mantiene una coherencia tan estrecha como la que este artista ha mantenido a lo largo de su trayectoria.

Sahún es de esos escasos artistas que no se preocupan significativamente por el estilo, ni por el suyo ni por el de los demás. Más bien por lo que es capaz de hacer.

Las dos exposiciones que dieron más prestigio al grupo fueron las del Cercle Artistic de Sant Lluç, de Barcelona, y la de la Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, ambas proporcionadas y gestionadas por Daniel Sahún y su mujer Asunción. En aquella época, no sé ahora, la fundación Gulbenkian tenía un prestigio superior al que posee actualmente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Y pese a que Santamaría presume de ser el grupo fruto de su único empeño, éste jamás hubiera existido sin Sahún, Dorado, Vera y los demás componentes; nosotros sin él sí.

Hoy no se puede decir que no se trabaja. Hay muchos pintores, si bien la mayoría no lo son. Cada uno procede según lo que sabe y puede hacer, aunque algunos jóvenes –y no tan jóvenes– tengan un sentido práctico de la vida un tanto

extraño. Es malo doblegarse a las tonterías que favorecen las galerías para aumentar sus ventas, es decir, aquello que ha constituido la ya muerta transvanguardia.

La crítica y los críticos, las galerías y los galeristas, los marchantes, etc., son gentes entroncadas en el arte y, en realidad, no tienen nada que ver con él. En multitud de ocasiones lo perjudican así como a los artistas, a pesar de que haya algunos que viven muy bien con estos representantes. Podemos afirmar sin miedo que la crítica en España no existe ni ha existido jamás. Hay quien dijo que la única forma de ser un buen crítico es no tener amigos pintores y, sin embargo, ser independiente implica tener una fuerza moral enorme.



Sin título, 2004, gouache sobre papel.

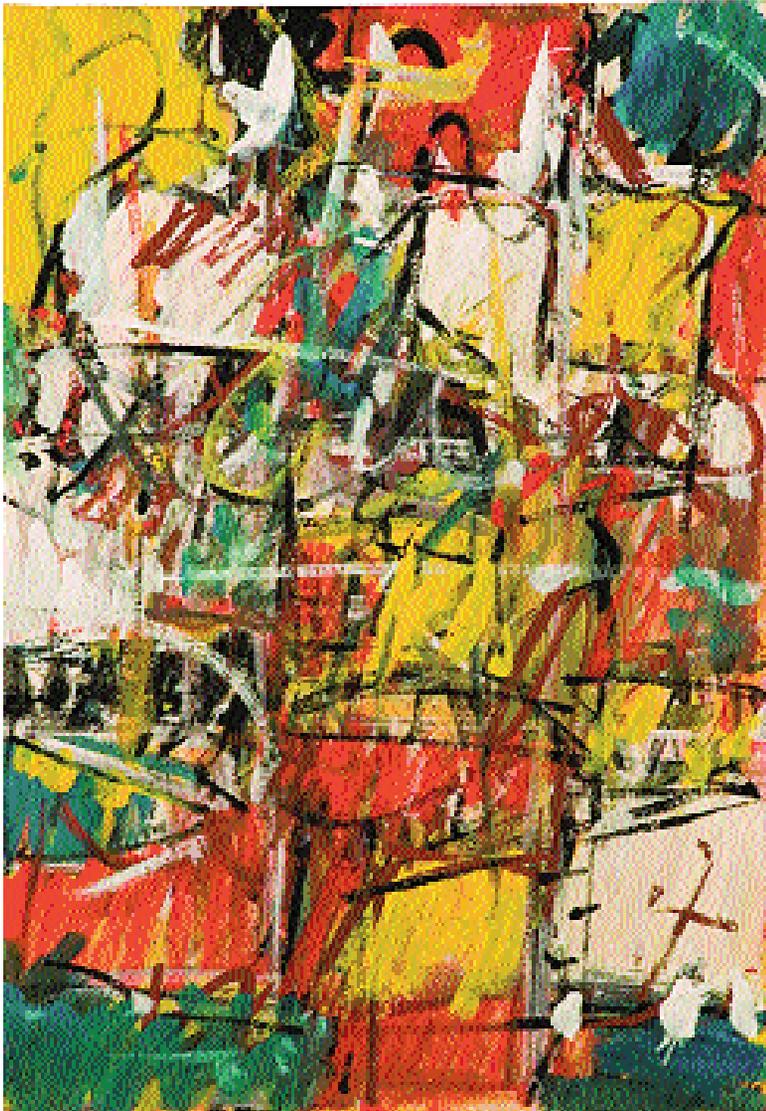
¿Quiénes entienden de arte? Los verdaderos catadores, los que logran penetrar en el misterio del proceso creador, y admito los ensayos de investigación que penetran en él.

Referente a los coleccionistas, es evidente que no hay colección sin pasión o, cuanto menos, no debería ser de otro modo. Claro que todos sabemos que existen coleccionistas banales, aquéllos que tan solo desean poseer un ejemplar de cada artista conocido, que simplemente aspiran a dar un lustre a su estatus social. No por casualidad el famoso mecenas del arte británico, el millonario publicista Charles Saatchi, se empeña en desandar lo andado, esto es, en dejar atrás la extravagancia insustancial para volver a coleccionar pintura con mayúsculas.

Y volviendo al Grupo Zaragoza:

Es triste percibir el odio y la envidia que uno puede despertar en otro, pero nunca se llega a creer que sea cierto hasta que un hecho concreto lo revela. Muchos años después de la disolución del grupo, Santamaría escribió sin ton ni son y sin que nadie se lo pidiera, una carta dirigida al Ayuntamiento de Zaragoza en la que me difamaba con crueldad. El concejal de Cultura, gran admirador de mi obra y mi persona, me lo notificó para que supiera la calidad de amigo que yo tenía. Lo chocante es que el mismo día o el anterior, no recuerdo exactamente, Santamaría me había escrito otra carta llena de halagos y en la que notificaba que mis esculto-pinturas eran muy superiores a las de un famoso artista cuyo nombre he olvidado.

Él fue quien dio la nota discordante, sobre todo por su comportamiento tras la desaparición del Grupo Zaragoza. Una vez que fijó su residencia en Francia, confeccionó dos libros encolando como suyos conceptos e ideas de numerosos autores, y limitando su aportación al autobombo al tiempo que denigraba a sus compañeros. En este sentido alcanzó niveles insospechados en su segundo libro, entre otras cosas por apropiarse de los éxitos del grupo mientras que achacaba a los demás los fracasos. No obstante, la realidad fue absolutamente opuesta: sus cartas y escritos, generalmente agresivos, nos enemistó con muchas personas que se sintieron aludidas por sus ataques y reproches.



Sin título, 2004, gouache sobre papel.

grupo no existía más que por la voluntad entusiasta de su principal impulsor». Aquí demuestra un gran cinismo y egolatría, pues todos quedamos de acuerdo en que cumplidos los objetivos que nos habíamos propuesto no tenía sentido continuar con el grupo. Por esta razón redactamos en 1966 un escrito que titulamos «Logros y fracasos del Grupo Zaragoza». La supuesta franca descomposición sólo está en su malévola imaginación, porque todos hemos seguido pintando y manteniendo nuestra amistad.

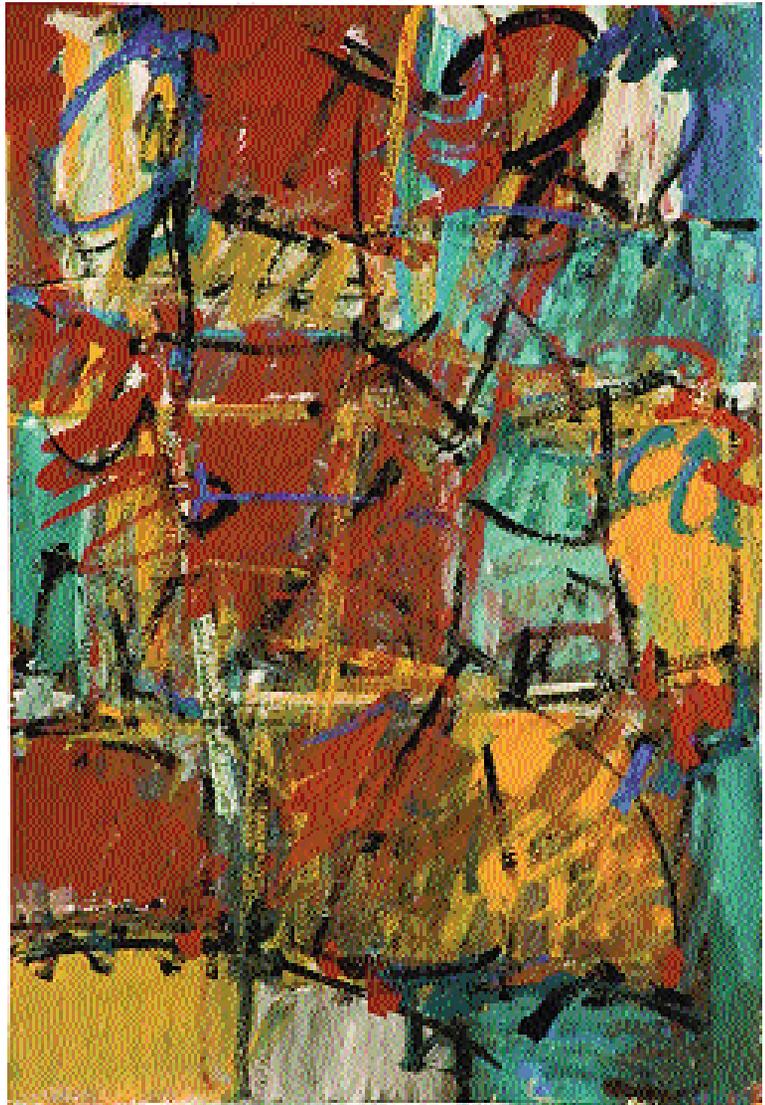
Y para ilustrar esta pretendida moral suya, en la página 60 de su libro y catálogo de exposición Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004), léase su nombre antecediendo al mío bajo una supuesta obra común, siendo que en realidad fui yo quien la concibió mientras que su intervención fue posterior y limitada a los hierros agregados (por cierto, muy mal colocados). Caso análogo lo constituye Erosión (1960), relieve de maderas ilustrado en la página 268 de esta misma edición. Concebí esta pieza –incluyendo el enmarcado– y luego él me la pidió. Se la regalé y, cuando iba a firmarla, me dijo:

Hay que ver lo que ofrece la perspectiva del tiempo. Hoy descubro que durante los años de existencia del Grupo Zaragoza y en los sucesivos, Santamaría utilizó y utiliza a sus antiguos compañeros en función de sus propios intereses. Su dedicación al arte se reduce a la organización de su idolatría y, por citar sólo algunos ejemplos extraídos del libro 20 años de arte abstracto. Zaragoza, 1947-1967, en la página 23 escribe: «Tan sólo Lagunas, Aguayo y Santamaría cesaron y fueron los únicos en decidirse por la evolución, rompiendo con el academicismo y la tradición figurativa propia de esta generación». Aquí comete el acto inmoral de eliminar a Laguardia del trío Lagunas-Aguayo-Laguardia para ponerse él en su lugar (Santamaría conocía a Lagunas, no así a los otros dos). ¿Cómo puede decir Santamaría que él optó por la evolución y que rompió con el academicismo a la vez que Lagunas y Aguayo, cuando once años después del I Salón Aragonés de Pintura Moderna y nueve después del II Salón todavía estaba pintando paisajes, ferias y bodegones? Su primer cuadro abstracto, ahora titulado Jaunes, lo pintó en la primavera de 1960.

En la página 117 del citado libro arremete de nuevo con el único fin de engrandecerse: «El hecho de que nadie después fuera capaz de asegurar continuidad del grupo, era la prueba de que éste estaba en franca descomposición y de que el



Sin título, 2004, gouache sobre papel.



Sin título, 2005, gouache sobre papel.

«No la firmes, como es para mí y yo sé que la has hecho tú, para qué la vas a firmar». Me hizo gracia y conociéndole supuse que con el tiempo la vería expuesta como suya. Así ha sido.

Huelga decir que los restantes integrantes del Grupo Zaragoza hemos seguido siendo muy buenos amigos y que nos vemos periódicamente, aunque lamentamos la ausencia de Otelo, fallecido en 1983 y en cuya exposición antológica Otelo Chueca: 1915-1983 – Espacio Neutro – Forma Móvil escribí sobre su persona y nuestra amistad. Por cierto, en dicha ocasión me enteré por Sahún que Teo Asensio tenía carné de pobre expedido por el Ayuntamiento de Barcelona. Se me encoge el corazón. Por residir en la misma ciudad, su más íntimo amigo fue lógicamente Otelo Chueca, y ahora Teo reside en Francia con sus calamidades, quizás porque en España es difícil sobrevivir con el actual sistema del arte, sobre todo si eres buen artista. Somos un país en el que no hay infraestructuras, pero sí gente con talento por descubrir.

La Zaragoza actual, destrozada urbanística y arquitectónicamente, no tiene absolutamente nada que ver con la Zaragoza que yo conocí en las décadas de 1930 y 1940, ni cultural ni socialmente. La primera diferencia es que ahora es mucho



Sin título, 2001, gouache sobre papel.

recordar y, sin embargo, no puedo valerme sólo con lo actual. Mi vida es inseparable de mi pasado, pertenezco a la generación del sufrimiento, aquélla de 1936. No obstante, es un privilegio encontrar y tener amigos de la categoría artística y humana de Daniel Sahún o del casi olvidado Manolo Val.

más de derechas que entonces. El ansia de posesión y de dinero ha ofuscado el entendimiento, ha endurecido el corazón y ha destrozado la verdadera amistad, o «hermandad» como se decía antes. Me duele

Juan José VERA AYUSO



## Biografía

-Manuel Sánchez Oms según Daniel Sahún Pascual



**S**IENDO el menor de tres hermanos, Daniel Sahún Pascual vio la luz por primera vez en 1933 en la calle Asalto de Zaragoza, lugar donde vivió hasta cumplir los treinta. Su padre, Luis Sahún Villafranca, nació en Barbastro en 1894 aunque sus progenitores residían en Barcelona, ciudad de donde era natural su madre, Ángela Pascual Berenguer (1901). Ambos contrajeron matrimonio en la Ciudad Condal en 1923 y, al trasladarse la empresa donde él trabajaba a Zaragoza, en 1925 fijan ahí su residencia.

Hasta 1940 sus padres no le enviaron al colegio por querer protegerlo del clima bélico y del ambiente hostil reinante durante la contienda civil española. Por esta razón, entre otras, fue un niño marcado por la guerra y, como era normal durante los años de posguerra, dictados por el nacionalismo y la religión católica, se educó finalmente en un colegio donde había que rezar el rosario todos los días. Esta formación religiosa estuvo constantemente condicionada por el miedo a los infiernos.

No obstante, a pesar del entorno de miseria y de miedo social que la ciudad de Zaragoza padecía por entonces, de su infancia conserva un recuerdo feliz. Fue un gran lector de tebeos, luego de novelas de aventuras de la época y, alcanzada la madurez, quiso deleitarse con la literatura y el ensayo en general.

**1944**

Obtiene sobresaliente en su ingreso de Bachiller.

**1949**

Abandona sus estudios en el quinto curso por suspender latín e historia.

Uno de los grandes acontecimientos acaecidos en la ciudad le causa un gran impacto y despierta en su amor por



Daniel Sahún con su madre Ángela Pascual y sus hermanos.

el arte: la inauguración de la reforma del Cine Dorado el 14 de septiembre de 1949, con la decoración y el diseño de Santiago Lagunas, ayudado por sus dos compañeros de Pórtico Fermín Aguayo y Eloy Laguardia.

El 11 de octubre se inaugura en la Lonja de Zaragoza el I Salón Aragonés de Pintura Moderna a instancias del profesor Federico Torralba Soriano e inscrito en el marco del VII Salón de Artistas Aragoneses, con la participación de los tres del Pórtico abstracto además de Manuel Lagunas, José Borobio, Antón González y Juan José Vera. A raíz de esta exposición y de la decoración del Cine Dorado, Torralba acuñó con el respaldo de Jean Cassou el término «Escuela de Zaragoza» para referirse a una nueva

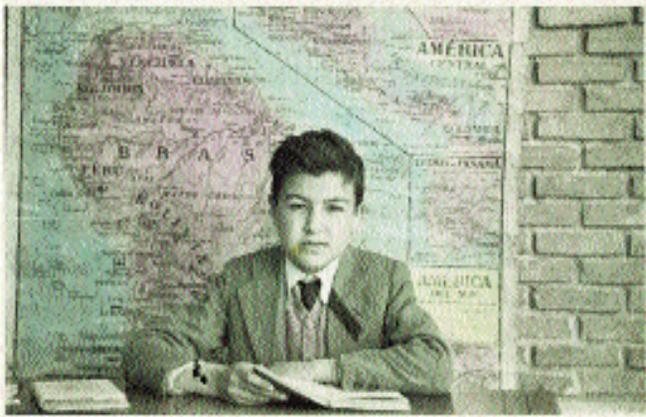
generación de artistas de la ciudad determinados definitivamente por la abstracción. En ella, además de los tres de Pórtico que continuaban exponiendo juntos –grupo que en 1949 Torralba consideraba extinguido–, incluyó a los expositores de este primer salón de pintura moderna.

### 1950

Sahún asiste a las clases de una academia para preparar su ingreso en la Escuela de Peritos Industriales pero, al no conseguirlo, decide formarse en el dibujo técnico para ser delineante.

### 1952

En Barcelona visita el Museo de Arte Moderno y aprecia la obra de Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Isidro Nonell y el primer Picasso. En la Galería Gaspar disfruta de los grabados de este último y, a pesar de considerarse autodi-



Daniel Sahún escolarizado.

dacta, durante todo el curso de este año asiste a la Escuela de Artes.

José Orús y Santiago Lagunas organizan en la Lonja el II Salón de Pintura Moderna dentro del marco del X Salón de Artistas Aragoneses, contando de nuevo con la participación de un Juan José Vera que ya presenta una total abstracción, resultado de una evolución iniciada en 1947.

### 1953

Entra a trabajar como delineante en una empresa eléctrica cerca de su domicilio de la calle Asalto, junto al río Huerva.

### 1955

Casualmente cumplió el servicio militar como dibujante en el destacamento donde siete años antes lo hicieron Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Juan José Vera: la Brigada Obrera y Topográfica del Ejército. Durante las tardes del verano trabajó en el estudio de arquitectura de Santiago Lagunas, a quien conoció en una exposición de reproducciones de pinturas impresionistas y expresionistas celebrada en la Lonja ese mismo año. En su casa contactó directamente con su obra y ambos contrajeron una amistad que duró toda la vida.

Animado por este encuentro, Sahún tomó conciencia de lo que quería hacer y comenzó a pintar, siempre sobre papeles. Aunque exigente consigo mismo rompía la mayoría de estas primeras producciones, éste fue para él su verdadero inicio en la pintura.

### 1956



Daniel Sahún en París, 1958.

Se licencia en el servicio militar.

## 1958

En enero se inauguró en la sala de la Diputación Provincial de Zaragoza una exposición de El Paso con obras de Antonio Saura, Luis Feito, Rafael Canogar y Manuel Millares. A esta exposición y a la conferencia «La abstracción expresionista en el arte», impartida por Antonio Saura, acudieron por separado –por no conocerse todavía– Juan José Vera, Ricardo L. Santamaría (estos dos acabarían encontrándose este mismo año) y Daniel Sahún. Aun sin adoptar el lenguaje informalista de este grupo, toman una mayor conciencia de las posibilidades materiales de la pintura –Sahún concretamente de las arpilleras de Millares–, si bien Vera ya había realizado collages al menos desde 1952.

Después de muchos meses de gestión y con la ayuda de algún contacto, Daniel Sahún obtiene el pasaporte y viaja por primera vez a París. Respira aire nuevo, tan necesitado en una España gobernada por el nacional catolicismo.



Sahún en la Place du Tertre, de Montmartre, París, 1958.

Recorre el Louvre, el Jeu de Paume, diversas galerías, callejea por la Rue de Seine, visita las librerías españolas, compra sus primeros libros de Sartre, asiste a la ópera para ver una compañía de ballet, visita el cementerio de Montmartre, etc.

Al admirar in situ cuadros de Toulouse-Lautrec, Cézanne, Van Gogh y el Picasso cubista y posterior –todavía poco conocido en España–, queda definitivamente marcado por la pintura. Acude por primera vez a una Exposición Universal en Bruselas, ciudad a la que pudo trasladarse desde París tras superar ciertos problemas en la frontera por no poseer visado para Bélgica.

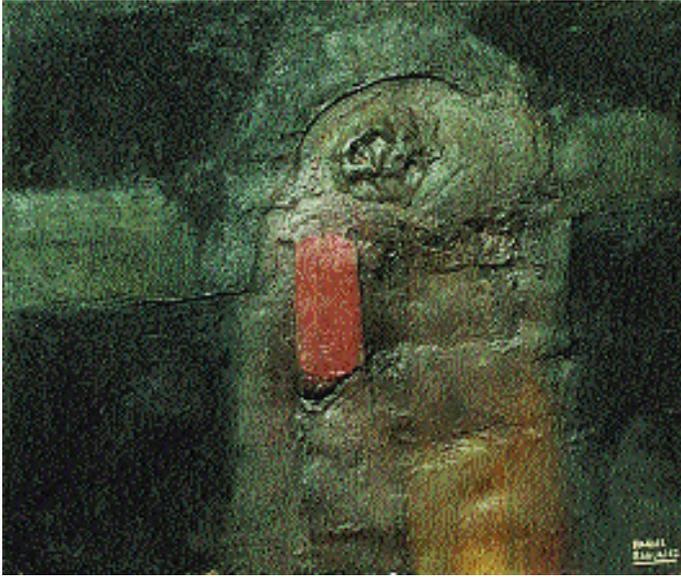
## 1961

Muere su madre.

Se entrega por completo a la pintura a pesar de seguir trabajando como delineante en la empresa de electricidad. En el mes de octubre se estrena públicamente en el I Salón de Pintura del Pasaje Palafox con seis cuadros figurativos de un lenguaje expresionista y con una primera abstracción, un collage de diversos materiales –incluyendo tejidos de saco–, titulado Pintura caprichosa (1961) y destruido posteriormente. A finales de este mismo año realiza su primera arpillera titulada «Motivo musical» ade-



Peces, 1959, óleo sobre lienzo, 34 x 41,5 cm



Pared ennegrecida, 1962, óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm

más de experimentar con otros materiales como desechos encontrados y arenas mezcladas con pigmentos.

Antes, en el mes de marzo, visita la exposición de Juan José Vera y Ricardo Santamaría celebrada en la Diputación Provincial y promovida por el profesor Federico Torralba.

## 1962

Conoce en la empresa donde trabaja a María Asunción Abad, su futura esposa.

Generaliza en su producción la pintura sobre arpilleras recortadas, a las que añade todo tipo de desechos que llegan prácticamente a través del río Huerva a su taller, la planta baja de su casa. La mayoría son restos de la misma empresa de electricidad para la que trabaja. Éstos conformaron sus primeros «detrítus» y arpilleras, y con dos de ellas y un óleo participó en el mes de octubre en la «Exposición de Arte Zaragozano Actual», preliminar a la muestra franco española de Talence (Burdeos, Francia).

Las dos arpilleras impactaron a Santamaría y Vera, y éstos contactaron con él para invitarle a formar parte del grupo «Escuela de Zaragoza» que ambos proyectaron a

raíz de su exposición conjunta del año anterior. En 1963 ingresó en él Julia Dorado, y los cuatro fueron los miembros permanentes del grupo junto con los residentes en Barcelona Otelo Chueca y Teo Asensio.

Por su talante empírico y materialista, compartido con Juan José Vera y alejado del idealismo de Ricardo Santamaría, la gran aportación de Daniel Sahún al grupo consistió ante todo en su papel en la organización de exposiciones fuera de Zaragoza (Barcelona y Lisboa), y en las horas invertidas en una investigación plástica solidificada en sus obras.

## 1963

En el mes de mayo presenta en la «II Bienal de Pintura y Escultura» el cuadro-arpillera titulado El Buque Fantasma. Fue rechazado, quizás por el uso de materiales poco habituales en la pintura.

En junio tiene lugar la presentación oficial de la Escuela de Zaragoza en Huesca, en la sede del Instituto de Estudios Oscenses de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, si bien esta exhibición tuvo su anticipo el 30 de mayo en la Exposición de pintura actual, en la Sala Calibo de Zaragoza. En Huesca exhibieron sus obras otros pintores, algunos de los cuales colaborarán ocasionalmente con el grupo, dado que éste en un principio se planteó, como metas principales, el rescate del legado de la primera Escuela de Zaragoza –según la denominación de Federico Torralba– y la promoción de los pintores modernos aragoneses.

En agosto el grupo organizó en Jaca en la I Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Para entonces ya contaban con el respaldo de numerosos poetas del Café Niké. Ese mismo año aún expondrán en Lérida, Pamplona y Zaragoza.

## 1964



Daniel Sahún frente a su arpillera El buque fantasma. Homenaje a Wagner, 1963.

Daniel Sahún contrae matrimonio con María Asunción Abad y ambos se instalan en la calle María Lostal de Zaragoza.

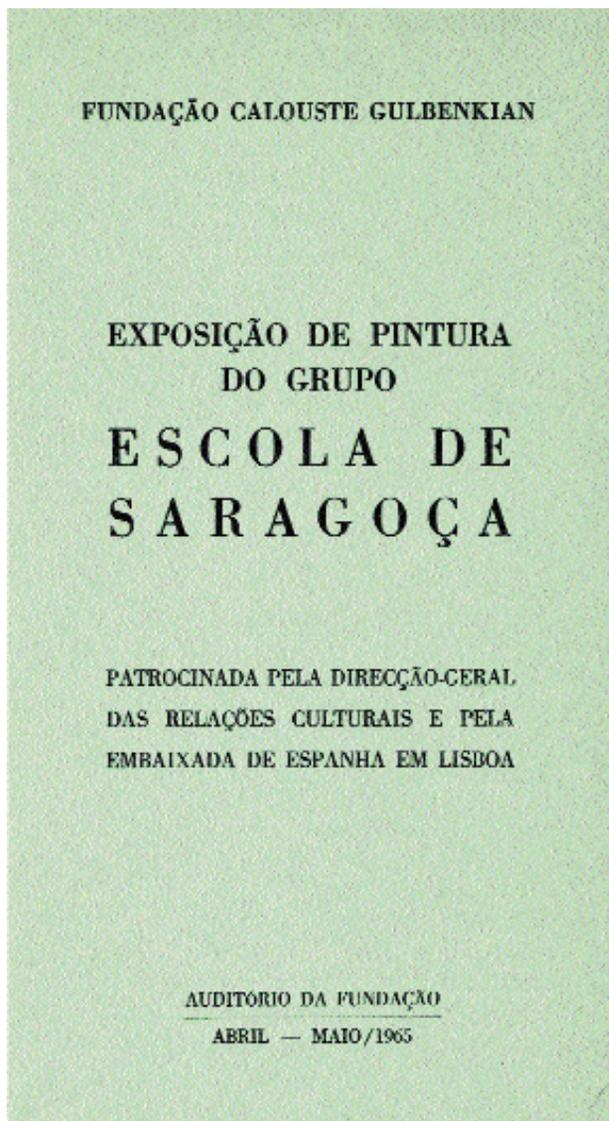
Tras sumergirse durante tres años en la experimentación con nuevos materiales, retorna al óleo sobre telas en las que predomina el azul y el negro, aunque esto no supone el abandono de su principal aportación material a la Escuela de Zaragoza: las arpilleras, a pesar de que éstas adquieren ahora una dimensión espacial y pictórica que resta el sentido constructivo de las primeras.

Su inquietud cultural le anima a asistir a las reuniones de los cafés Niké y Los Espumosos, lugar de encuentro de poetas, pintores e intelectuales en torno a Miguel Laborreta. Allí conoce a José Antonio Rey del Corral, con el que compartirá una profunda amistad.

A través de un contacto familiar de Sahún, logran exponer en el Cercle Artistic de Sant Lluç, de Barcelona, en el mes

de enero. Ahí conocen a buena parte del ambiente artístico barcelonés, uniéndose al grupo de forma permanente los miembros del recién extinguido Cercle d'Art d'Avui (1962-1964) Oteló Chueca y Teo Asensio, éste a su vez procedente del grupo Síntesis (1961-1963). Ambas formaciones catalanas ya habían cuestionado el papel social del arte abstracto y del informalismo con el fin de huir del aislacionismo anterior, lo que junto con sus orígenes aragoneses les acercaba a la Escuela Zaragoza, a pesar de mantener cierto lirismo en sus abstracciones que choca con la construcción formal de Vera y Santamaría.

Ahora las formas de Sahún quedan determinadas por los trazos circulares, próximos a la aparición de figuraciones arañadas con el mango del pincel. Sin embargo, a finales de año exponen conjuntamente Vera, Santamaría y Sahún en el Casino Mercantil de Zaragoza, y es ésta la primera vez que Santamaría exhibe sus collages figurativos que



manifiestan una clara intención de dar un giro en la estética del grupo hacia lo que por entonces ellos entendían como «Pop-art» y «Nuevo realismo», un intento de actualizar sus postulados iniciado como muy pronto a finales de 1963. En el fondo y al margen de estos collages, esta nueva orientación no alteró la producción de los miembros del grupo y tan sólo afectó a la valorización de unas mismas formas y materiales. Lo importante es que este intento de actualización coincidió con la generalización del término «Grupo Zaragoza» frente a la anterior «Escuela Zaragoza», en parte por considerar cumplido el primer objetivo consistente en reivindicar el legado del grupo Pórtico, y

porque de esta manera representaban el cambio hacia corrientes más contemporáneas.

## 1965

En mayo de 1964 un embajador, familiar de María Asunción, les ofrece la oportunidad de exponer en Lisboa, aunque esto no ocurrirá hasta el año siguiente. En este momento exponen además en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y, a partir de la exposición en Lisboa, consiguen un contacto dentro de la diplomacia española que los promociona en Beirut, Damasco y Bagdad. En los catálogos de estas exposiciones fueron presentados por un texto de Alexandre Cirici-Pellicer, crítico que conocen en la exposición de Barcelona de enero del año anterior y que se refiere a la obra de Sahún en estos términos: «Existe también una dimensión impalpable, visualista, hecha de mucha tiniebla, mucho quemado, mucho ahumado, pero también de suntuosos centelleos de metal precioso o de nube celeste, tal como nos lo proporcionan en su confusa escoria preciosa los detritus de Sahún, humanos como unos Schwitters, fuertes como la escultura de un Julio González y desgarrados como el mejor Burri». En ese tiempo Sahún todavía no conocía ni la obra de Schwitters ni la de Burri.

A partir de finales de este año se reducen significativamente las exposiciones del grupo y, en cambio, intensifican los ensayos de intervención directa en la vida social animados por la publicación del Manifiesto de Riglos, producto de los Encuentros Artísticos de Riglos vividos durante el verano. La primera y quizás más significativa de estas acciones se remonta a 1964, y consistió en la solicitud al Ayuntamiento de Zaragoza del Torreón de la Zuda con el fin de montar un museo de arte contemporáneo, proyecto que abandonarán al año siguiente por falta de apoyo.

Entre este año y el siguiente, 1966, Ricardo Santamaría y Julia Dorado se entregaron a un nuevo proyecto en el que Juan José Vera y Daniel Sahún sólo colaboraron ocasionalmente por las limitaciones temporales determinadas por sus empleos laborales y la inversión total de



Sin título, 1964, látex sobre papel, 50 x 63 cm

su tiempo libre en la investigación pictórica. Se trata del Estudio-taller libre de grabado que funcionó sobre todo gracias a la participación de Maite Ubide, directora del mismo durante los ocho meses de su existencia. Estuvo planteado como una escuela cuya asistencia era libre y abierta. En mayo de 1966 presentaron los resultados obtenidos en el Centro Mercantil, con muestras del grupo tan sólo de Santamaría y Dorado.

### 1966

En enero redactaron el texto «Logros y fracasos del grupo Zaragoza», donde hicieron balance de los objetivos fijados y alcanzados. Para Juan José Vera esto ya significó el final. Prácticamente ya no celebraron exposiciones y la disolución del grupo se hizo más patente con la emigración de Ricardo Santamaría a París, quien con su afán teórico había encabezado las últimas iniciativas al tornarse éstas hacia la intervención del artista en la vida social y cultural de la ciudad, en detrimento de las exhibiciones conjuntas.

### 1967

Aún así, se celebró en octubre de este año una última exposición del «Grupo Zaragoza» promovida por Ricardo Santamaría en la Galería Raymond Creuze de París. Cumplidos sus objetivos tal y como expresaron el año

anterior, y ante la conflictiva situación que ocasionó no tener permiso gubernamental para esta muestra fuera del país, el grupo se disolvió a pesar de que ésta oportunidad fue seguida de algunas interesantes propuestas dirigidas por diversas salas expositivas europeas al domicilio parisino de Santamaría.

Habiendo alcanzado una primera madurez plástica en el seno de un grupo para el que el concepto de creación colectiva alcanzaba dimensiones enormes, Daniel Sahún frenó su actividad pictórica para atender otras facetas de su vida, lo que desembocó en un lento pero profundo proceso de reflexión plástica iniciado en 1969 cuando retomó la pintura sobre papel, tal y como inició su carrera artística a mediados de la década de 1950 en otro meditado, íntimo y largo periodo de investigación. Produjo un extenso número de muestras a lo largo de toda la década con diversas técnicas, y ya no abandonó este frágil soporte que desde hace años acompaña a sus lienzos y arpilleras.

### 1967-1973

En 1967 Julia Dorado –quien ya no participó en la última muestra de París– expuso en la Sala Crecelius de Tarra-gona. Prosiguió su formación en el grabado, exponiendo conjuntamente con Maite Ubide en Zaragoza al año siguiente y de nuevo individualmente en la galería Toisón de Madrid, en 1969. En cambio, hasta este año Ricardo Santamaría no celebró su primera individual tras la disolución del grupo.

Esto aconteció en la galería Le Haut Pavé, de París, y en 1973 presentó su obra en el Palacio Provincial de su ciudad y en la galería S'Art de Huesca, un año después de una exposición en Zaragoza que rememoró al grupo Pórtico el mes de marzo de 1972, promovida por Federico Torralba y la Institución «Fernando el Católico», y seguida el mes de mayo de una retrospectiva de Santiago Lagunas. Al trabajar como delineante, Juan José Vera tardó un poco más en reiniciar su carrera expositiva, concretamente en 1973 en la Galería Ovidio, de Madrid, y al año siguiente con su primera retrospectiva en el Palacio Provincial.



Sergio y Alejandro.

Mientras tanto y también condicionado por su deber laboral y familiar –en 1969 tiene a su hijo Sergio–, Sahún prosiguió sus investigaciones pictóricas sobre papel al margen del público. Es en 1973 cuando comienza a participar tímidamente en una serie de colectivas a partir de una muestra de artistas aragoneses que la Galería Prisma presentó en Zaragoza durante el mes de abril de ese mismo año.

### 1975-1978

Ante el nacimiento de su segundo hijo, Alejandro, en 1975, Daniel Sahún y Asunción Abad trasladan su residencia a Camino de las Torres de Zaragoza. Este mismo año Sahún retoma el óleo sobre lienzo con un lenguaje que –según él– nada tienen que ver con la época del Grupo Zaragoza. A partir de entonces participa en colectivas

organizadas fundamentalmente por las galerías zaragozanas Itxaso y Berdusán.

En 1977 colabora en una exposición tributaria a Miguel Labordeta celebrada en el Museo de Bellas Artes de la capital aragonesa, y al año siguiente en otro homenaje al recién fallecido Fermín Aguayo, organizado por la galería Berdusán y en compañía de sus antiguos compañeros de grupo. De este antiguo miembro de Pórtico adopta cierta figuración temporalmente y con la intención de proseguir este tributo, pues la abandona al año siguiente en favor de una concisa abstracción.

### 1979

En mayo se abrió la exposición 20 Años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, en el Colegio de Arquitectos de Zaragoza, con antiguos representantes de Pórtico y del Grupo Zaragoza. Sahún se encontraba entre ellos.

### 1983

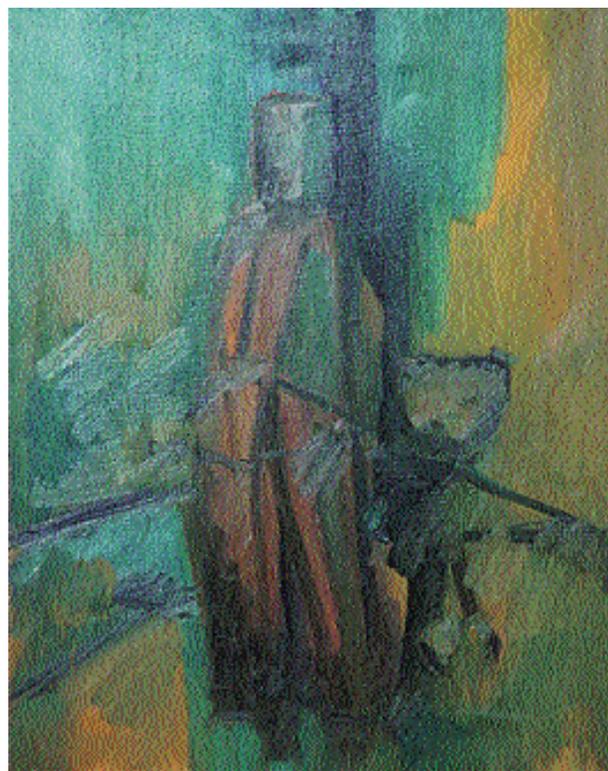
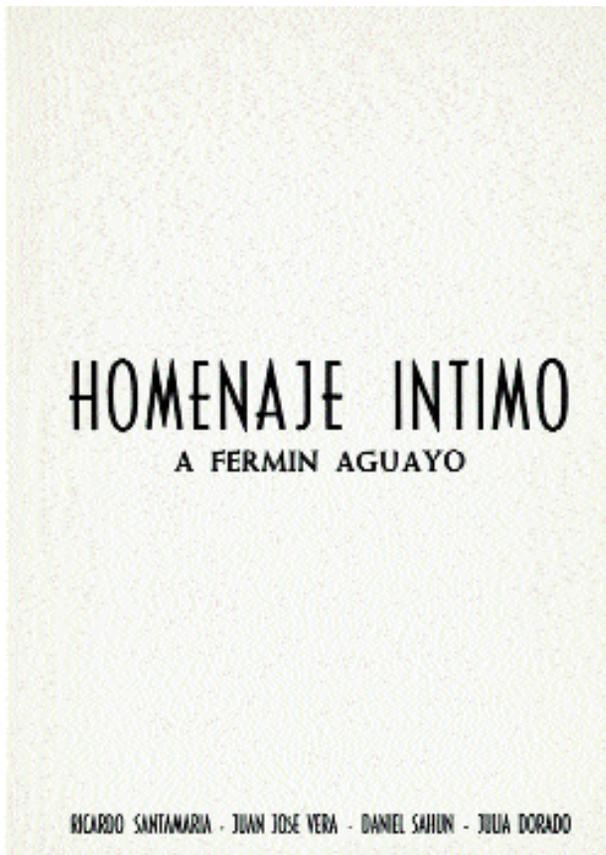


Figura yacente, 1978, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm



nes que por estos años abordan Julia Dorado y Ricardo Santamaría por separado.

Este año se organizó una primera parte de la muestra Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza, en la que Sahún participó junto con Julia Dorado, Juan José Vera y José María Peralta de Lecea y, a finales de año, se inauguró la exposición itinerante Primera Abstracción de Zaragoza: 1948-1965, donde se ofreció una buena colección de la historia del arte abstracto de la ciudad, constando Sahún como uno de sus principales protagonistas.

### 1985

Sahún enseña a sus hijos la ciudad de París.

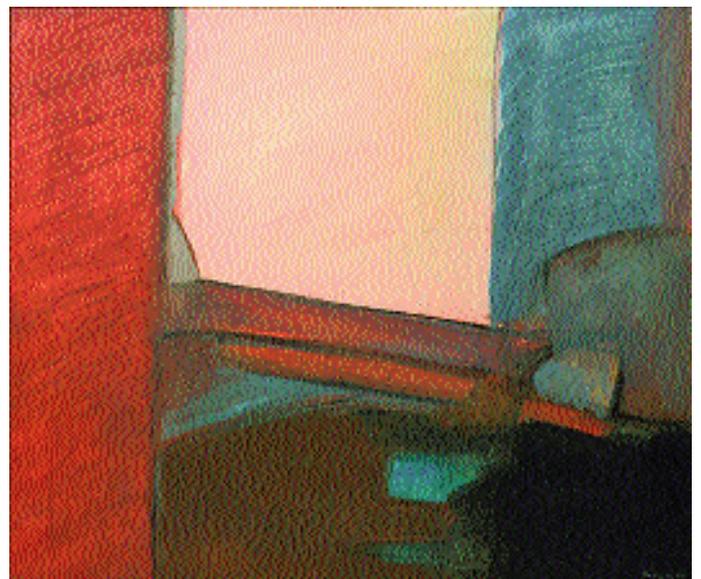
Celebra su primera individual –si descontamos la anterior exhibición en Valencia en compañía de Vera– en la Sala Torre Nueva, gestionada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. En esta ocasión prefiere mostrar los últimos resultados de sus investigaciones sobre papel restringiendo la técnica al gouache. Muchas de estas producciones avicinan posteriores lienzos clave de su carrera artística.

El 29 de diciembre fallece en Barcelona Otelu Chueca.

### 1984

En compañía de Asunción, Juan José Vera y su mujer Alejandrina, Sahún realiza su segundo viaje a París para visitar y disfrutar el recién inaugurado Museo Picasso.

En febrero, en Valencia y con Juan José Vera, expone por primera vez sus óleos sobre lienzos con un lenguaje totalmente renovado, plenamente pictórico y de facturas casi reducidas al plano si las comparamos con su producción de la década de 1960. A partir de entonces conforma con Vera un dúo inseparable que expondrá conjuntamente en posteriores ocasiones, en constante interacción mutua y personificando de este modo una consecución de las investigaciones plásticas del Grupo Zaragoza, a pesar de que aparentemente los dos se orientan hacia caminos divergentes. Aún así, no debemos olvidar las produccio-



Contraste, 1983, óleo sobrelienzo, 46 x 55 cm

1986

Muestra itinerante de la producción del Grupo Zaragoza por diversas localidades de la provincia de Zaragoza.

1987

Sahún monta en el Palacio de la Lonja la exposición antológica Juan José Vera-Daniel Sahún. 1948-1987 promovida por José Antonio Rey del Corral. Mientras tanto, el gesto en su pintura ocupa cada vez más espacio.

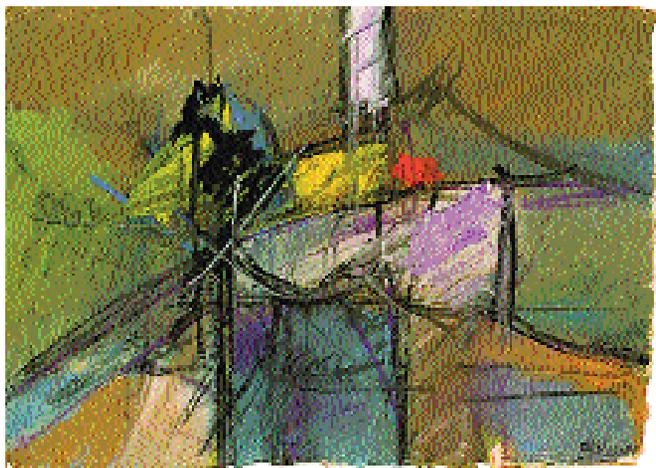
1989

Daniel y Asunción recorren con Juan José Vera y Alejandra las ciudades de Roma, Florencia y Siena y, con motivo de una exposición de estos dos pintores en la Casa de España de Utrecht, ambos matrimonios aprovechan para visitar la fundación Kröller-Müller en Otterlo. Un objetivo constante en todos estos viajes es conocer museos y galerías.

1991

Colabora junto con Vera en la exposición antológica de Santiago Lagunas celebrada en la Lonja de Zaragoza y comisariada por Manuel Val.

Entre febrero y marzo expone individualmente en la galería Alfama de Zaragoza.



Gouache sobre papel, 1984.



Gouache sobre papel, 1986.

1992

El historiador de arte Jaime Ángel Cañellas lee ante tribunal en la Universidad de Zaragoza la tesis doctoral dirigida por Ángel Azpeitia Burgos El Grupo Zaragoza y la abstracción pictórica zaragozana en la década de los sesenta.

En el mes de marzo Sahún presenta su última producción en la sala Jerónimo Zurita de la ciudad.

El desarrollo de su pintura se dirige, sin posibilidad de dar marcha atrás, hacia una síntesis pictórica de sus distintas etapas y de las dos vertientes plásticas que han gobernado hasta entonces su creatividad: la pintura y el uso de nuevos materiales, dado que a partir de este año retoma el collage y el ensamblaje de objetos y desechos en perfecto maridaje con sus logros experimentales en el empleo de los pigmentos, atendiendo ahora y por otra parte las tipografías que encuentra en las páginas de publicaciones periódicas. De forma paralela, sus gouaches vivifican tremendamente el color, lo que avicina un cambio evolutivo de los lienzos que alcanza su clímax en los últimos años de su carrera.

1993

El Gobierno de Aragón, con la ayuda del Ministerio de Cultura, organiza una importante exposición que consolida el lento y costoso reconocimiento del grupo Pórtico en la historia del arte contemporáneo español. En el catálogo

go, Jaime Ángel Cañellas publica un artículo sobre el Grupo Zaragoza que despeja posibles dudas sobre los cambios del nombre del mismo y su papel como continuador del legado de Pórtico.

Por su parte, Sahún alcanza jubiloso la edad en la que puede dedicarse únicamente a lo que más le gusta: pintar. Por esta razón se disparan tanto sus muestras individuales como sus colaboraciones en colectivas.

Como premio de su jubilación realiza un viaje a Milán y Venecia con su mujer Asunción.



Daniel Sahún en Utrecht, 1989.

Comienza a asistir a los cursos de grabado de Pascual Blanco, tanto en la Escuela de Artes como en su estudio.

### 1994

Viaja a Viena y Praga y monta una exposición individual en la galería Odeón de Zaragoza.

### 1995

Sahún viaja con Pascual Blanco y María Teresa a la Bienal de Venecia y aprovechan para recorrer varias ciudades italianas.

En 1995 monta una exposición individual promovida por la Dirección Provincial de Zaragoza del Ministerio de Educación y Ciencia, que recorre diversas salas y localidades zaragozanas.

Participa en un homenaje que la Galería Zaragoza Gráfica dedica a José Antonio Rey del Corral con motivo de su fallecimiento.

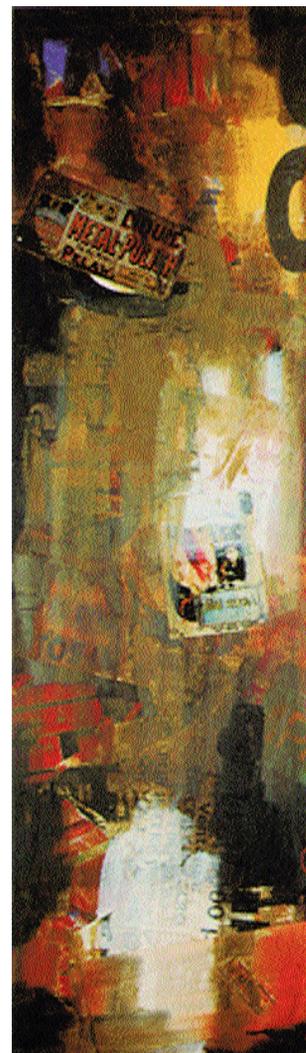
### 1998-2005

Sahún ofrece en la Escuela de Artes una nueva muestra individual que él considera de las mejores de toda su carrera artística. La colección se trasladó ese mismo año a la ciudad tarraconense de Salou.

Se entrega exclusivamente a la pintura y a sus viajes. Visita Túnez, Egipto, Marrakech, Escocia y Berlín, e inaugura en 2001 y 2005 en la galería Pepe Rebollo.

### 2006-2007

Retoma la pintura sobre arpilleras recortadas en lo que ahora denomina «sacos pintados», con un sentido del color más vivo y gestual en una perfecta síntesis de todas las investigaciones que ha abordado a lo largo de su trayectoria con su espíritu experimental, empírico y materialista. Su pintura llega a ser potencialmente extensible en todas sus dimensiones y logra independizarse definitivamente de sus marcos, los cuales pasan a ser lo que realmente son: recortes que hacen de los soportes fragmentos de un flujo expresivo continuo. Actualmente, sigue trabajando en la integración unitaria de tales resultados, siempre bajo el insistente objetivo de construir un mundo pictórico propio.



Besos amargos, 1994, óleo sobre lienzo, 120 x 35 cm



Daniel Sahún y Juan José Vera en el estudio de este. Noviembre 1992.



Sin título, 2006, óleo sobre saco, 50 x 50 cm



Anexo documental



# DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS

## DOCUMENTOS RELATIVOS A DANIEL SAHÚN, LA ESCUELA DE ZARAGOZA Y EL GRUPO ZARAGOZA

### Móvil-historial-propósitos

El éxito obtenido por los artistas zaragozanos en una exposición nacional participando en grupo, la observación de que las muestras colectivas interesan al público y galerías de arte y la posibilidad de alcanzar en común resultados de más trascendencia, les induce en el propósito de una estrecha unión que redunde tanto en beneficio del grupo como en un mayor conocimiento y divulgación del Arte aragonés que se hace hoy.

Este grupo de pintores que se propone vigorizar el Arte actual aragonés, se han agrupado bajo la denominación «Escuela de Zaragoza» como definió Jean Cassou, por sus características muy diferentes a las de otros núcleos. Artistas de las más diversas edades y procedencias pero unidos, tanto en una firme y honesta línea de conducta como en una paridad de ideario estético, se han propuesto unas finalidades comunes sin traicionar sus más íntimas convicciones.

Este grupo, herederos morales del «Grupo Pórtico» constituido en Zaragoza en 1947, disgregado por ausencia de España unos y por diversas circunstancias otros, virtualmente no ha dejado de laborar ni ha estado ausente de las inquietudes estéticas de nuestro tiempo.

En 1949 correspondió a Zaragoza el mérito de organizar la «Primera Exposición de Arte Moderno» con carácter oficial en nuestra Patria. Es sensible que sea omitido o no puesto de relieve en las antologías y ensayos sobre las vanguardias españolas, que en Zaragoza se fraguaron los primeros logros de una NUEVA FIGURACIÓN, con la supresión total de pretextos objetivos sin renunciar a la voluntad de forma.

En 1958 se inició una prometedora convivencia artística entre algunos de sus antiguos miembros y otros nuevos, que dio como resultado en 1961 la exposición titulada «Dos pintores actuales zaragozanos» que tuvo una excepcional acogida por parte del público.

En la actualidad, conscientes tanto de lo que se debe a sus fundadores, ausentes y presentes, como de su misión actual, cual es la necesidad de reagruparse y dar a conocer sus resultados y experiencias por medio de exposiciones colectivas, desean aportar a la resolución de los problemas estéticos de hoy su grano de arena.

La «Escuela de Zaragoza» no es un grupo cerrado, ni quiere imponer una doctrina. Sólo desea en su seno al artista inquieto y sincero estando siempre dispuesta a recibir a todos aquellos que deseen colaborar lealmente.

Puede hacerse pintura o imagen, creación o recreación, intención o afirmación, etc., según sean la formación, aptitudes y experiencia de cada uno en el Arte. Pero lo que un artista no puede ser jamás es un ser profesionalizado, indiferente a las corrientes estéticas del tiempo que le toca vivir, encasillado en unos modos, estilos o fórmulas de buenos resultados repitiendo rutinariamente formas ya conocidas.

Menos todavía olvidar a la hora de la creación que la pintura es un medio de expresión y comunicación.

La «Escuela de Zaragoza» se dispone nuevamente a decir, por medio de sus obras, algo que no puede hacer si no por ese medio artístico.

*Escuela de Zaragoza, 1963.*

y

### ESTUDIO I

... para ir  
conociéndonos

es posible que este fragmento de carta que vamos a transcribir, nos acerque a lo que constituye la clave del carácter que ha tenido esta muestra. ha sido escrita a tres pintores que nos han visitado en la exposición, y dice así:

«... creo que no habéis tenido tiempo material para calar hondo en lo que aquí ocurría, o que, al juzgar con tanta prisa, el juicio hecho os ha ocultado lo más importante.

si hemos levantado interés por el arte, interés en el que, decís, otros cosecharán (?), creo que no ha sido en vano.

si hemos conseguido que alguien mire pintura, ha sido mostrando lo que de humano puede haber, o no haber, en cada obra.

después de esto, tal vez las obras 'vacías' no 'llenen' a todos los hombres que ahora saben escuchar y mirar; tal vez hayan aprendido a distinguir el valor que tienen las que están llenas de claridad, de espíritu...»

si la existencia para el verdadero artista es la mayor parte de las veces dolorosa, no es éste el motivo por el que debe «abandonar».

si el hombre al por mayor, obligado por la máquina social, guerrea, se mueve y trabaja, para un presente y futuro palpables, y lo hace sufriendo: ¿por qué regla de tres el artista se cree con derecho a que le ocurra lo contrario?

busquemos hoy, rodeados de monstruosos sufrimientos humanos, nuestro bienestar solitario, como única razón de existencia, y habremos terminado hasta con nuestra labor de hombres, para empezar la de embaucadores y farsantes.

compartir hasta sus fuentes el sufrimiento, eso es empezar a vivir en un futuro.

si para crear, para dar vida, es imprescindible poseerla, le es urgentemente necesario al artista disfrutar de otra cosa que de un cuarto de alquimista perseguido en el que aborta las posibilidades de su dedicación.

es necesario no temer al trabajo a pecho descubierto en las tareas que son patrimonio de todos.

es preciso salir al camino.

Un verdadero artista no ha de ser y estar dispuesto a todo, ha de ver y mirar con todo su ser y ha de mantenerse dispuesto, en alerta continua.

y no por deber, sino por necesidad.

el verdadero artista lleva en sí la claridad y no ha de temer la luz del día que alumbra a todo lo que se anima en el Universo.

sólo así la expresión, su labor, tendrá la gestación necesaria y abrirá sus puertas, permitiendo la entrada a los demás que no somos ni del todo máquinas, ni del todo monos.

un verdadero hombre no puede aislarse en un aprisco, aunque sea artístico, cuya máxima preocupación como ambiente, es halagar a quien puede echar unas migajas de oportunidad, de nombre o de dinero.

da mala espina ver justificar tanto trabajo, comprensible solamente para la posterioridad.

¿por qué tanto interés por el futuro? hoy estamos ya en futuro y difícilmente será impenetrable en absoluto algo hecho entre todos los seres que viven alrededor.

si nuestra tarea es humana, no temamos la proximidad de los demás; ahora, si es un fraude, es preciso alejarles;

si solamente el conocimiento de unas técnicas constituye todo el secreto, es preciso esconderlas y guardarlas, para que nadie espíe, para que nadie conozca y entre;

es preciso asombrar, sea plásticamente sea intelectualmente; es preciso dejar tieso a cualquiera, consagrando la magia de lo intocable, con el máximo ceremonial, y es preciso tener pedestal.

existe en todo esto un enorme problema de enfoque, problema que se palpa en toda su crudeza cuando nos acercamos a él y vemos la enorme artificial distancia que existe entre esos seres que se les cree en miseria de lo humano y esos otros que dicen poseerlo todo.

claro que vosotros llamáis a todo esto literatura.

pero yo os pido que miréis detrás de las palabras, y veréis por qué está; eso es lo que cuenta, lo que hay detrás.

interesándonos medianamente por los asuntos del hombre, se puede «ver» –remarco el significado físico de estas palabras– que todo nuestro grupo humano posee un movimiento.

si dentro de ese movimiento es fundamental el desarrollo individual, no es menos cierto que como grupo posee también una vida, una mutua relación, un influjo por estar cada ser cercano a otro ser.

cercanía o influjo hoy más señalado que nunca y que, en bastantes casos, puede llegar a absorber por completo los desarrollos individuales, destruyéndose el movimiento en sus propias fuentes, a sí mismo.

veremos las consecuencias que este grave asunto tiene cuando tratemos de cierta clase de trabajo artístico.

en la intuición o análisis de esta vivencia sitúo yo la verdadera labor artística.

labor de búsqueda, de esclarecimiento, de encuentros en ese camino...

y con una función humana bien clara: transmitir lo visto. intentar encubrir una necesidad esencial en el hombre, de cada hombre y de todos los hombres.

hoy vivimos creyendo que todas estas cosas, son zarandajas, y en el ambiente bulle la impresión de que la fuerza de espíritu, la limpieza, la valoración de las cosas de ahora y de aquí son algo pasado de moda...

hoy es diferente..., hoy es más cómodo... basta con encontrar casilla en un fichero o galeradas en un papel grande.

puestas así las cosas, ¿puede colocarse un hombre delante de una tela o material cualquiera, poner en marcha su máquina y creer que crea?

si así lo hace, tenemos ante nosotros la labor de un monstruo y como tal será interesante para siquiátras y especialistas, pero carecerá del valor transmisor y vitalizante que, a mi entender, ha de poseer toda la obra artística.

no se puede «masificar» la expresión artística, dándole como máxima fuerza la ceguera, la ceguera vital más completa. ¿será nuestro concepto de artista otra de las monstruosas especializaciones que hemos creado en nuestra flamante civilización?

¿no anida medio ahogado en cada hombre «algo» que le hace gozar, moverse, respirar hondo cuando se encuentra ante una obra que le saca del pozo acostumbrado?

la verdadera obra es la hecha con ese «algo» universal.

¿artista que conoce unas técnicas, amasados con manos secas? o el que se mueve alerta en la vida, el que intuye la existencia de «algo» y es capaz de lanzarnos a construir grandes ventanales, en nuestra casa cerrada a cal y canto; porque nos ha contagiado y también queremos «ver».

el arte llama a la creación.

veamos con qué medios:

- pongamos en claro que no vamos a dialogar sobre los diversos procedimientos que pueden emplearse para dar concreción física a una obra artística, sea ésta de la índole que sea.
- aclaremos también que, desde hace tiempo, nuestro cuerpo humano-cultural tomó en exclusiva una parte de la paradoja cristiana, la más cómoda por supuesto, la que evitaba más enojosas «presencias», y construyó con el hombre un mito inmovible, aislado y todopoderoso

el contacto con otras civilizaciones –con otros modos de ver, de oír o de vivir–, nos ha colocado, muy a pesar nuestro, frente a la evidencia de la reducida y engreída circunstancia que nos habíamos fabricado. cosas demasiado bien «apañadas», que nosotros queríamos eternizadas, o a las que ni tan siquiera concedíamos importancia, nos exigen ahora urgente revisión, sin disyuntiva de vida o muerte.

se trata en esencia, de una necesidad de abertura, de un aprender a caminar con más humanidad, –con más presencia de lo que nos rodea en universal proximidad.

la vida que hemos descubierto en las cosas y la vida que poseen los seres que ignorábamos llama insistentemente, ha estado llamando durante mucho tiempo, a nuestro castillo-fortaleza, abarrotado de murallas y fosos.

ahora,  
en lugar de reducir nuestro ámbito, vamos a tratar de ampliarlo; penetra-  
remos en la particularización, para observarla mejor, y luego la «devolve-  
remos» rápidamente, el «todo» del que ha sido sacada. –devolver no es  
reintegrar a lo previo.

para tratar de rozar problemas esenciales, problemas que pueden darnos  
luz, vamos a situarnos, solamente a situarnos, en una casi labor de inves-  
tigación; labor cada día más necesaria y más exigente para el hombre que  
trata de entrever los «medios» que lleva entre las manos; y los modos o  
las direcciones que puede asimilar –llevar no quiere decir tener.

vamos a movernos entre problemas vividos y fuertemente arraigados por  
costumbres y usos. nos ocupará la idea, pero sólo como método o instru-  
mento para entendernos.

ya se resuelve nuestra amenazada especialización, en un movimiento de  
repulsa:

«nosotros a lo nuestro...»

y bien decís, porque lo nuestro, la plástica, es la particularización que  
vamos a tomar de la constitución del arte.

hacia nuestra espalda queda lo hecho y allí se sustenta el presente en su  
vertiente al futuro.

ha sido a principios de nuestro siglo, cuando se ha empezado a tener  
consciencia de lo que en pintura y escultura se manejaba.

hombres de entrega total a la obra realizada, fieros en seguir la menor exi-  
gencia insinuada por su dedicación, y profundos conocedores «de hecho»  
de todo lo anterior.

–sea cual fuese la tendencia– han sabido, en una medida u otra, mante-  
ner contacto receptivo con las artes de otras civilizaciones, con las aleja-  
das en el tiempo o con las que «perteneían» a otros modos artísticos dis-  
tintos. entre todos han abierto una dirección, un camino, en el cada  
«ismo», cada modalidad plástica –concretada como consciente en el tiem-  
po, pero en verdad tan viejo como el hombre–, nos muestra sus frutos:

aquí es la imperiosa llamada del color, que pide liberarse para tener vida  
por sí misma.

allí la reacción a esa liberación se traduce en unos planos bien delimitados  
por la línea, que nos presenta el volumen en todo su valor.

el espacio plástico ya no se sujeta a la norma visible, construida por defor-  
maciones de esa misma realidad; ahora varía según las necesidades del  
que lo emplea. Desde su desaparición hasta su máxima laboración nos  
presenta una inmensa gama expresiva disponible.

van adquiriendo en ensayos posteriores valoración de protagonistas, la  
forma, el ritmo, el movimiento, la textura del material empleado...

y poco a poco, tenemos ante los ojos la enorme fuerza liberada, cuando  
hemos permitido poseer una pequeña parte de su propia personalidad a  
cada elemento plástico.

estos elementos, abstraídos de la forma aparente de la realidad exterior, han  
sido llamados, con razón, abstractos.

y su empleo exclusivo da nacimiento a un modo pictórico llamado también  
abstracto, cuya llegada se presiente ahora, a lo largo y a lo ancho de toda  
nuestra evolución plástica historiada.

no se trata de una codificación, normalización de fórmulas plásticas; se  
trata del conocimiento que podamos tener de la exterioridad de la obra  
plástica; una labor consciente en la que el entendimiento, absorbido por su  
labor de comprensión, no sobrepasa su función de instrumento; un acopio  
de recursos por los que es posible el estudio y la presencia activa de lo  
plástico.

hemos hablado de elementos plásticos, tomándolos en su particularización  
más rotunda, para hacerlos con su propio ser.

ahora vemos que en una composición es la relación mutua que existe  
entre todos ellos, la que produce el exterior, propiamente dicho, de la cre-  
ación.

Estas relaciones se traducen en movimientos o ritmos de la materia plásti-  
ca, son captados por nuestra percepción ya agudizada en su trabajo diario  
con la apariencia natural.

es sobre estas relaciones, sobre las que actúa el «oficio» del artista.

y es evidente que si se dedica a copiar las existentes no se siente del todo  
satisfecho y considera necesario alterarlas más o menos, para darles el lla-  
mado «sello» «personal».

tan evidente es, que si ordena esas relaciones en todo su valor y desde  
sus elementos más simples, sus posibilidades se ven aumentadas.

desde esta posición vemos con claridad, el porqué y el valor de las figura-  
ciones no fieles a la apariencia exterior; obras que van camino de un domi-  
nio progresivo, elemento por elemento, del inmenso recurso plástico.

y también el de las creaciones con un solo elemento, que nos sorprenden  
por su suprema sencillez.

desde aquí también se comprende fácilmente el lugar de los estudios y  
composiciones, en tanteo de relaciones plásticas de un matiz u otro, entre  
los elementos.

veamos ahora qué ocurre con otro asunto que, desechado como tangen-  
cial, ha sido abandonado limpiamente: el motivo que mueve al creador a  
escoger una ordenación u otra de los elementos.

iniciada la liberación de los elementos se valoró el empleo de materiales  
nuevos en la composición plástica. materiales que poseían un elemento u  
otro en una calidad determinada.

se empezó a trabajar febrilmente en las materias y, poco a poco, la moti-  
vación ha llegado a ser considerada como servidumbre o más bien como  
innecesaria.

esta despreocupación aparente o cierta causa un movimiento superpreo-  
cupado. y formas fieles a la apariencia natural, o sus esquemas, son pue-  
tas en relaciones no usuales en un espacio plástico, ordenado según  
visión particular.

de su consideración surge una interpretación ajena a ellas mismas en  
cuanto formas y estrechamente afín a su empleo como «objetos». –cosa  
modelada por su ser, y que «sirve para».

En el ambiente plástico conviven todas las gamas de la evolución que la  
pintura ha tenido en el tiempo. más claro: tenemos en el espacio el mismo  
movimiento que en el tiempo.

desde la ordenación de elementos, cuyo motivo es la reproducción fiel de  
la que existía en la apariencia externa de los seres y su espacio, se llega  
a la que posee, conscientemente, «sello personal».

Luego, con la valoración intensa de ese «sello», aparece una ordenación de transición, en la que un elemento o cualquiera de sus relaciones adquiere primacía plástica en la composición.

desde aquí hay un paso al estudio y a la búsqueda de relaciones entre los elementos plásticos aislados.

el motivo de esta ordenación en evolución no es un fruto del estudio frío de los elementos, sino que es consecuencia de la fidelidad plástica a la exigencia de otra clase de motivación que, más adelante, trataremos de entrever.

veamos ahora la ordenación que está en manos de las fuerzas cósmicas de la naturaleza que reposan en el individuo; labor de un subconsciente que se extiende por amplias zonas del vivir (sicología).

la ordenación sujeta a tales fuerzas, produce la plástica del hombre masa. –hombre absorbido por su trajín social; atenazado interiormente por sutiles cadenas, exteriormente por halagadoras posibilidades; y que domina, conoce y sabe, la exterioridad de su circunstancia inmediata. hombre cuyo único respiro, es lo desconocido y descontrolado.

esta ordenación nos sitúa ante el problema del origen de la composición plástica.

problema estudiado desde las composiciones plásticas elementales consuetudinarias por niños en sus primeros años y por los trabajos plásticos hechos por animales próximos y fácilmente observables (trabajos de composición realizados por chimpancés y otros monos, en zoológicos europeos).

en este último caso, se ha comprobado la reacción distinta, según forma previa en la superficie de trabajo; equilibrio de composición en el espacio; y, no existiendo recompensa, dedicación y entrega, que se evidenciaba con grandes enfados, si la labor era interrumpida;

sentido de fin de composición y entrega de la superficie trabajada y de los instrumentos. a nueva entrega de material, nueva composición. evolución hacia formas más completas, y reacción al color.

estos animales, ya desarrollados, poseen un dominio perfecto de sus movimientos.

En las composiciones hechas por los niños de corta edad se dan características parecidas, aunque muy pronto se hace patente la desproporción entre la vida interior del pequeño y el alcance de sus posibilidades elementales. abandona el mundo de las formas y penetra en el de los símbolos.

la ordenación de las relaciones de los sentimientos plásticos mediante la acción exclusiva de las fuerzas del subconsciente constituye, al parecer, una copia o emulación de la naturaleza exterior desde sus propias fuentes.

entremos ahora en la ordenación cuyo motivo es la necesidad expresiva. necesidad que rebosa la forma plástica elemental del niño, haciéndole entrar bruscamente en el símbolo, que produce penosamente los primeros síntomas de un «sello personal» plástico; y mueve la búsqueda de la personalidad de los elementos, para que sean presencia poderosa.

con esta ordenación, los elementos y sus relaciones presentan la «evidencia» del poder que les es propio. y nos devuelven, nos desvelan, la intimidad, la elasticidad de lo que hemos anquilosado en el «ser».

esta motivación exige relaciones simples y equilibradas entre elementos plásticos liberados; o entre elemento liberado y ordenaciones naturales aparentes.

normalmente, el hecho expresivo, una misma cosa con la vivencia del creador y con la presencia de lo plástico, produce las grandes aportaciones.

la plástica tradicional ha evolucionado y evoluciona en el tiempo y en el espacio, por la transformación que la vivencia o visión del creador ha dado a las relaciones entre los elementos.

observando la cualidad de estas relaciones podemos distinguir lo que puede llamarse «arte personal» (expresión, comunicación, abertura y expansión) y sus matices de evolución plástica individual y honrada, de lo que podemos considerar como un producto plástico impersonal y mostrenco, en el que también puede darse una iniciación del «sello personal plástico» por la repetición constante de una determinada fórmula plástica.

desde la reproducción de lo aparente, hasta el empleo de los elementos plásticos totalmente liberados de sus relaciones en la forma naturaleza, vamos penetrando en un terreno cada vez más amplio, en el que cuenta fundamentalmente el tipo de vivencia, vida en movimiento que lleve el creador.

Conrado A. C. Castillo en Estudio I, *Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963*, pp. 1-26.

y

## Entrevista con la Escuela de Zaragoza

Por Isabel Cajide

En la mayoría de las entrevistas que hemos realizados en ARTES se ha hablado de los grupos. Muchos de nuestros colaboradores han emitido diversas opiniones sobre ellos, pero, hasta ahora, no habíamos entrevistado a los componentes de ninguno.

La exposición del «Grupo Escuela de Zaragoza» en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes nos ha proporcionado la oportunidad de entrevistar algunos de los artistas que forman este Grupo, uno de los que con más vitalidad y con más sentido individual se integran en una tarea común.

–¿Qué supone para vosotros el concepto de Grupo?

–Los grupos sólo están justificados cuando hay conciencia colectiva de la necesidad de laborar en común, en esfuerzo unido a los demás, en pro de una estética afín, afrontando el problema de la comunicación con el público.

Muchos Grupos fracasan –aunque logren cosas importantes– por perseguir sólo el hecho personal más o menos encubierto y, sobre todo, por la falta de unos propósitos comunitarios. Porque muchos artistas individuales –y el arte forma parte de un contexto cultural muy amplio– debemos unirnos en una intención renovadora. Aunque se alcancen las metas propuestas, siempre surgen a lo largo del camino otras que es necesario salvar.

–¿Y el concepto Escuela?

–A pesar de usar la denominación de Escuela, no nos gusta ni la creemos exacta. Preferimos que se nos llame «Grupo Zaragoza». No queremos entrar en discusión sobre si la Escuela es o no una filia, como decía D'Ors, pero si hay en nosotros, por encima de la personalidad de cada uno, unos rasgos característicos comunes más o menos regionales será importante para el estudio historicista, pero no nos preocupa a la hora de pintar.

Se aceptó y usó la denominación de Escuela debido a Jean Cassou, que definió así el quehacer de Lagunas, Aguayo y Laguardia, pero se sustituyó por la de «Grupo Zaragoza», para que nos limitara geográficamente.

Al trabajar en común por algo difícil o imposible de alcanzar desde una posición individual, se adquiere más libertad. Los Grupos no diluyen, no coartan las individualidades, antes las afirman y las impulsan.

—¿Cómo entendéis el arte?

—Lo entendemos como una constante investigación y problemática. Pobre del artista que se conforme con unos resultados repitiendo sin fe. Aunque el éxito lo acompañe, sentirá la frustración en lo más íntimo de su ser.

—¿Qué pretendéis con esta exposición?

—Presentamos obras de los años 50 para que los críticos y estudiosos del arte tengan ocasión de observar una corriente o características abstractas que fueron las primeras en manifestarse en forma colectiva en España. Nada informales ni textuales, abriendo el camino de un expresionismo o nueva realidad que hoy, tras las experiencias aformales y materiales de los últimos años, justifican su vigencia.

—¿Qué pasó al principio?

—Decididos a proseguir en los intentos renovadores, en 1961 se decidió insistir llamando la atención sobre estas características al mismo tiempo que se aceptaba el riesgo de afrontar el problema de comunicación con el público sin ayudas oficiales. Hemos recorrido parecido calvario, pero ya han caído muchos mitos. Las gentes se han ido acostumbrando a ver el arte con ausencia de representaciones y hoy es posible hacer algo en el camino y contemplar el recorrido. Las obras de los años 60 ya no asombran ni escandalizan. Aunque no entren todavía en los hogares burgueses, son dignas del mayor respeto.

—¿Qué tendencias hay en los actuales de vuestro grupo?

—Las llamadas «nueva figuración», «nuevo realismo», «nueva abstracción», «pop-art» están latentes en las obras de los actuales componentes del «Grupo Zaragoza», pero no porque hayamos ido hacia ellas, sino porque, en continua búsqueda y evolución, estas corrientes vinieron a justificar nuestras experiencias, a darles validez y a confirmarnos en nuestros conceptos y convicciones.

—¿Queréis repetir la historia de los primeros?

—Un hecho histórico no se mide por una serie de anécdotas, sino por su profunda trascendencia. El hombre muere, pero el arte queda, y, al final, son nuestras obras las que tienen la palabra.

En esta muestra hay obras de los años 48-50, 53-57-60-64-65, de conceptos estéticos diferentes, de distintas técnicas y personalidades. Pero tras ellas late un denominador común: la inconformidad, la incertidumbre, la energía, el afán de proyección y de comunicación. En resumen: riesgo y exigencia.

—¿Tenéis proyectos para el futuro?

—Tras esta exposición de carácter antológico haremos una en Lisboa y en el mes de mayo haremos otra en Bagdad. Pero lo más importante es el estrecho contacto que nuestro Grupo mantiene en Zaragoza con toda clase de creadores, poetas, escritores, cineastas. En colaboración con todos estamos logrando despertar el interés del público hacia el arte. Los actos que celebramos se ven cada vez más concurridos. Hemos logrado que se nos respete. Si tuviésemos ayuda económica, nuestras actividades serían doblemente eficaces.

\* \* \*

Individualmente, cada uno de los que componen el «Grupo Zaragoza» ha expresado las siguientes opiniones:

SANTAMARÍA: El «pop-art» o, mejor, «nuevo realismo» no es ninguna tontería. Es la corriente más importante después del aformalismo y la única que ha logrado detener esta marea. La llamada «nueva figuración», como dijo Cirici-Pellicer, nació muerta. Eso sí, la definición es sumamente seductora y atractiva. Fue un acierto.

Se ha hablado mucho de abstracción, de informalismo, de fluctuación, definiciones todas ellas vagas e imprecisas. Ya es hora de hacerlas con otras más exactas, como concreción, inconcreción, antiguo o nuevo realismo, obras nuevas o malas, según sea el carácter que se desprende de la obra y cualquiera que sea la forma en que se manifieste.

Es vanguardia, así al menos la entendemos nosotros, la que acepta todos los riesgos, asume las incertidumbres de nuestro tiempo y afronta conscientemente las responsabilidades presentes y futuras. La vanguardia no puede basarse en lo que, incomprendido hoy, dejará de serlo mañana o pasado.

CHUECA: Es claro que, sin atender a lo estético, el nuevo realismo puede caer en lo banal —como está ocurriendo en Norteamérica—, bueno para entretener, pero esto está ocurriendo en toda clase de arte. Si no se pone emoción e intensidad, la abstracción se queda en decorativismo. En cuanto a lo figurativo tradicional no hace falta insistir en el aspecto anecdótico y epidérmico que se observa a menudo.

SAHÚN: El arte, cualquiera que sea, sólo interesa cuando se afirma dudoso y problemático. Cuando no se apoya en caducos cánones ni en fórmulas abstractas o figurativas. Tanto puede hallarse en un bodegón como en un signo.

Si los estilos o formas del arte se agotan hoy con más rapidez que en la antigüedad se debe a la difusión de la cultura. El saber ha traído la inquietud y la incertidumbre. Hoy es imposible volver a la antigua ignorancia que permitía la vigencia de una misma forma de arte durante siglos y siglos.

VERA: Otra cosa es su vigencia, su actualidad, como testimonio y reflejo de nuestro tiempo. No es justo comparar a un pintor que insiste en los problemas ya resueltos o agotados (impresionismo, neocubismo, surrealismo, informalismo) con el que se arriesga y se ve implicado en su tiempo, pre-ocupado en una incierta y problemática búsqueda.

La abstracción, mejor concreción, no está agotada ni es posible lo esté nunca, pues constituye los cimientos de todo arte. Lo está el informalismo inconcreto y fluctuante, tal como lo entendían Pollock o Fautrier, por ejemplo. Lo está todo el falso esteticismo, todo el vanguardismo amparado en mitos, intereses de «marchands» y esoterismos.

ASENSIO: Muchos comparan las corrientes artísticas con las modas. Si bien siempre hubo y hay artistas dispuestos a acoger «lo que se lleva» en la temporada, a unos les va y a otros no. El arte responde a unos imperativos y necesidades estéticas del hombre.

Nunca puede defraudar lo que se realiza honestamente de cara al hombre, inmerso o comprometido en el contexto cultural y de comunicación con el público.

Publicado en *Artes* nº 68, 23 abril 1965, Madrid, pp. 29-31.

... En los cuadros de Sahún, la noche está activa con sus símbolos fantasmales y sus premoniciones produciendo su propia intensidad. Incluso sus collages, de materias diversas, producen un sentimiento a la vez resplandeciente y oscurecedor de una extrema intensidad.

*Jabra i Jabra en «An Intensity of Collision with six spanish painters at the Museum of Modern Art», Bagdad News, 20 mayo 1965, Bagdad.*

y

### La tragedia de Sahún

La tragedia de la vida es manifiesta en las obras de Sahún. En dos obras hace uso de la tela y el metal para expresar el sentimiento trágico en el mundo actual, que es el aspecto principal en sus composiciones.

Este ensayo no es nuevo en la pintura moderna, pero Sahún se caracteriza por su realismo en representar el sentimiento trágico que le ayudó a captar los muros que existen en la vida actual.

Sahún no pertenece al grupo de pintores abstractos, pues en algunas de sus obras se notan formas humanas. Una de sus obras más bellas es «Aquella noche», donde se ven cinco rostros perdidos entre el negro y el azul en una noche oscura, que representa el sentimiento de estar perdido en la noche y no ha usado más que algunos puntos rojos, que quizás representan la luz de neón en esa noche de niebla. Su obra «Resurge» expresa un sentimiento trágico extraño. Una cruz grande cubre ciertos rostros y ojos separados del resto de la cara. Esta cruz es sin duda un símbolo de la tragedia, pues es la manifestación principal de la resurrección.

*Tarik El-Sharif en «La exposición de pintura moderna española», Al Baas, 20 septiembre 1965. Damasco.*

y

### Diálogo entre un espectador y un artista en la III Bienal

Salgo desorientado. No comprendo pero usted, que es un artista evolucionado podría informarme. ¿Le parece lógico el Certamen y los premios? A mí me parece que en cuenta de orientar y canalizar, más bien desorienta y confunden estas muestras que parecen realizadas para atender a los amigos o predilecciones.

Comprendo su extrañeza, pero el mal arranca de su planteamiento. Se ha ido mejorando algo pero su organización no marcha al compás del arte y artistas, faltando un criterio definido respecto a los fines de todo Certamen. Ni se puede confiar en lo que salga ni menos en personas atentas a su medro sin alturas de miras, que tanto desprestigio le ocasionan.

Yo recuerdo en la I Bienal esas cosas que siempre se dicen de que los premios estaban dados con anterioridad, que habían dirigido los artistas un escrito al Ayuntamiento en diálogo constructivo a fin de darle otra estructura más de acuerdo con la importancia que se ambicionaba y siempre creí que los artistas eran escuchados. Luego *Heraldo* inició una campaña a favor de los artistas locales que yo creí que iba a tener más trascendencia, pero se cortó bruscamente.

Efectivamente, todo eso y algo más sucedió, pero las cosas siguen del mismo modo que estaban. Nos consta que el Presidente procede de buena fe y hace todo lo que puede pero todo lo estropean las personas

encargadas de llevarlo a efecto y los jurados tan parciales como incompetentes que hemos padecido. No ha habido nadie que alce la voz y se tome la menor molestia por renovar y todo se realiza de forma burocrática, fría y como para salir del paso. De forma amorfa e indefinida.

Bien, pero este año quedan mejor los cuadros sobre las paredes inmaculadas de las nuevas salas del Museo reformadas, y al fin estarán contentos porque uno de los premios ha recaído sobre un pintor aragonés.

Las cosas, aún las más significativas, no caen en el vacío y la noble campaña iniciada por *Heraldo* ha dado sus frutos; pero, sinceramente, nadie, ni el mismo artista premiado, puede estar íntimamente satisfecho habiendo otros muchos de más veteranía en las lides artísticas, de más mérito. Lagunas, Baqué Ximénez, Vera, Santamaría, Pérez Piqueras y otros que harían interminable la lista, que trabajan honestamente sin mezclarse en intrigas, ni campañas publicitarias. Que no se escudan en esoterismos y no regatean su colaboración en ningún Certamen.

Claro que los artistas son muy susceptibles y nunca están conformes con nada. Siempre, según dicen, protestan de todo y son capaces de las mejores quijotadas.

Y que dure, porque mientras haya un inconforme no se detendrá el carro del progreso. Muchos hablan mal de los artistas, por resentimiento o costumbre, pero a nadie se le ocurre analizar si las protestas son razonables. De antemano las condenan sin pensar que la mayoría de las veces son justificadas. Que obedecen a unas necesidades que el artista ve antes que otros y a veces son atendidas las voces de los trepadores, de los que hablan sin decir nada, sólo porque gritan o porque su «bla-bla» les llega con insistencia.

Nos estamos desviando de la cuestión. Yo desearía que me diera su opinión de los premios.

En primer lugar no soy partidario de los premios. Ningún artista verdadero puede serlo porque los premios, más que estimular y orientar, desaniman y desorientan. El artista no persigue el dinero y si lo acepta es para que le permita seguir realizando su creación, su obra. Muchos que tienen dinero van a los premios por el prestigio que lleva consigo e intrigan para obtenerlo aun a costa de atentar contra el prestigio del Certamen o Concurso que nada les importa, pero a los que velan por ello sí que debería importarles. Por ello las exposiciones y premios de mayor trascendencia son los de menor importe metálico y que mayor rigor observan en estas cuestiones.

Entonces, no veo la forma de que se ayude al artista.

La mejor forma de ayudar al artista en lo económico es comprarle la obra, y en lo social es exhibirla al máximo con la mayor dignidad. Esto, para los organismos oficiales es menos costoso y no comprendo cómo no lo ponen en práctica. Si de verdad les interesa el arte como elemento de cultura, iban a ver con su puesta en práctica los resultados maravillosos que conseguirían.

Entonces, mirarían un poco más celosamente cómo invertían un dinero en una adquisición que podía resultar contraria a sus intereses y darían ejemplo a entidades o particulares iniciándoles en el gusto o costumbre de adquisición de obras creando un clima de acercamiento entre público y artistas. Ya le comprendo.

Hay mucho más. El arte, cualquiera que sea, no puede desarrollarse si no existe un público que lo interprete, lo sostenga y lo apoye. No se puede ir

ni en contra de los gustos del público obligándole a aceptar rápidamente un arte determinado, ni imponer a los artistas unas consignas de acuerdo a los gustos imperantes. Lo lógico es ir ofreciendo poco a poco, de forma seria y rigurosa, el arte nuevo actual, apoyando todo esfuerzo de las actuales corrientes artísticas. En este sentido, las exposiciones como la Bienal, como ésta, tienen una importante misión a cumplir de gran trascendencia, y su categoría hay que medirla en la forma que cumpla esta finalidad, no por su anécdota o sus intrascendencias.

Ahora dicen de aumentar los premios para aumentar el prestigio.

Eso sería insistir en el error. A mayores premios mayor cantidad de pseudoartistas que acuden al señuelo de los galardones con el consiguiente aumento de las intrigas, influencias, campañas publicitarias, sobornos y demás peligros que acechan a los certámenes que amenazan con su destrucción y desprestigio. Lo lógico sería que ese aumento de asignación se invirtiera a favor de los artistas, de la adquisición de obras, de la presentación y montaje, de los catálogos y de las invitaciones. De la perfecta organización, en suma.

Me temo que no se les escuchará. El arte sólo interesa por los efectos publicitarios y especulaciones que produce. Que cumpla con eficacia los fines que éste tiene y que los artistas sean buenos o malos, poco importa. El caso es que exista para los fines políticos u otros que interesen.

¿Para qué sirve el arte?

El arte es, como la palabra o la escritura, uno de los medios de expresión y comunicación. Por consiguiente es lógico, queramos o no, que sea una cosa social, porque lo hacen los hombres para los hombres, y como manifestación de su cultura sirve a la humanidad contribuyendo al progreso, a la evolución humana, a la perfección y a la paz.

La conciencia de nuestro tiempo consiste, en términos generales, en reconocer que la dicha material y espiritual, individual o colectiva, reside en la fraternidad de todos, en la unión para una vida común en armonía. Esta conciencia, no sólo está afirmada en los hombres conscientes de nuestro tiempo, sino que es la que sirve de hilo conductor a todo afán de la humanidad. Tiene por objeto, de una parte, la supresión de todas las barreras materiales y morales que se oponen a la unión de los hombres, y de otra, el establecimiento de principios comunes que permita unirlos en la misma fraternidad universal.

Como quiera que la función del arte, que no es sólo estética, está pervertida por una visión practicista deformadora y una deficiente labor educadora, la sociedad se ve privada de todos los beneficios que de él podían obtenerse. Hoy se propaga de un modo masivo los remedos del arte destinados únicamente a distraer y entretener a los hombres, mientras que el arte verdadero queda reducido a la comprensión de una minoría. Y no es cierto que el artista consciente produzca obra en exclusiva para esa minoría.

Resulta difícil resistir a las seducciones de la publicidad y el éxito fácil apoyados en extravagancias y mitos. Los medios de información actuales nos ofrecen ejemplos en abundancia y en cambio son escasos los trabajos serios y rigurosos. Con el pseudoarte, las imitaciones y falsificaciones, se ha atrofiado y desnaturalizado en la mayor parte de las gentes, la facultad de sentir la impresión y mensaje de las verdaderas obras de arte, ante las cuales permanecemos indiferentes e insensibles a su influjo.

La superabundancia actual de los premios, certámenes y concursos de toda clase, resta eficacia a la selección y estímulo que éstos constituyen

de por sí. En nuestros días, sólo el llamado crítico de arte dispone de medios para dirigirse a las masas. Pero, ¿quién da una explicación con sencillez y competencia exenta de pedantería para conquistar al lector? Toda crítica supeditada a la difusión de un hecho artístico debe fundarse en un conocimiento interno de la forma en que el público reacciona frente al suceso artístico que se trata de describir, conocimiento que ha de estar basado en la experiencia de una participación personal.

Todo lo que se realiza de notable por unos pocos, permanece ignorado por una sociedad que ha demostrado tener pocas ganas de comprender el mundo poético que le rodea. Por lo tanto se ve privada de los medios de conmoverse por el arte: lo considera inútil. En vez de esto, las gentes admiran las perversiones de una imitación que se obstinan en considerar como buena. Son incapaces de comprender el arte verdadero, no el más elevado, sino el más sencillo.

De aquí resulta que las clases sociales, privadas de la facultad de sentir el arte, quedan excluidas de percibir su acción bienhechora y los hombres crezcan y se eduquen al margen del mismo sin beneficiarse de su acción mejoradora. De todo esto procede un resultado fatal; el de que los hombres no sólo dejan de caminar hacia el bien y la perfección, sino que por lo contrario son sin cesar cada vez más brutales, menos sensibles y comprensivos.

Paralelamente a la necesidad que el hombre siente de disciplina personal, de control de sí mismo, de ansia de perfección y de negarse a ciertos impulsos innobles, está la necesidad de elevarse por la imaginación y el sentimiento buscando un alivio a las tensiones producidas por la vida actual. Entonces nos encontramos que en lugar de considerar el arte como algo sin importancia en nuestras vidas, empezaremos a pensar que es uno de los principales medios para la solidaridad y la paz. Sobre todo cuando se empieza a vislumbrar que la esencia de lo humano y del acontecer cósmico es un impulso constante hacia la superación y perfección.

*Texto mecanografiado de los archivos de Juan José Vera, atribuible al Grupo Zaragoza y datado en 1965 por referirse a la III Bienal de Pintura y Escultura, Premio de Zaragoza, Museo de Bellas Artes de Zaragoza.*

y

### Los artistas y los premios. Encuesta sobre los certámenes

[Cuestionario formulado para acabar con la desorientación de los organizadores, los vejámenes y politiquería de los premios, la parcialidad de los jurados, el establecimiento caprichoso de categorías, el tópico del artista descontento, etc., promoviendo la buena costumbre de adquisición de obras, instalación adecuada, catálogos informativos, contacto directo con el público, propaganda, etc.]<sup>1</sup>

#### Preguntas

- 1.<sup>a</sup> ¿Qué te parece la idea de los certámenes?
- 2.<sup>a</sup> La organización y planteamiento de los mismos, ¿Debe continuar igual o sería preciso una renovación con la colaboración de los artistas?
- 3.<sup>a</sup> ¿Eres partidario de los premios o de la adquisición de obras?
- 4.<sup>a</sup> ¿Suprimirías los jurados?

- 5.<sup>a</sup> ¿Crees que el sistema actual de quedarse con la obra premiada la entidad organizadora, garantiza la posesión de obras de calidad?
- 6.<sup>a</sup> ¿Qué propondrías para que los certámenes cumplieran eficazmente y adquirieran gran importancia artística?

Juan Barjola

- 1.<sup>a</sup> Aunque estos certámenes sean decimonónicos, creo que son convenientes siempre que los miembros del jurado sean dignos a la hora del fallo o adquisiciones.
- 2.<sup>a</sup> En esta organización debe de ser de rigor la colaboración de artistas que tengan la doble condición de ser auténticos, tanto en creación como en ejecución.
- 3.<sup>a</sup> Lo más digno sería la adquisición de la obra ya que el escalafón es solamente orpel en la mayoría de los casos.
- 4.<sup>a</sup> Sí, siempre que el asesoramiento sea hecho por auténticos catadores de arte, pero sin dogmatismos.
- 5.<sup>a</sup> No.
- 6.<sup>a</sup> Suprimir los galardones y difusión de la obra adquirida.

Begoña Izquierdo

- 1.<sup>a</sup> Bien. Toda ciudad importante debe esforzarse por mantener y cuidar un certamen de categoría.
- 2.<sup>a</sup> Debe solicitarse la colaboración de artistas desinteresados para contrarrestar la insuficiencia o carencia de criterio de los organizadores, a fin de poder valorar obras dispares muy diferentes de las predilectas.
- 3.<sup>a</sup> Puede seguir el sistema de los premios, siempre que éstos sean importantes y no concedidos de antemano.
- 4.<sup>a</sup> En este caso serían necesarios, pero sería preciso que fueran imparciales y muy competentes.
- 5.<sup>a</sup> Si los premios pudieran ser acertados, entonces sí.
- 6.<sup>a</sup> Una invitación a los artistas que tiene merecida fama y a otros muchos que no se conocen apenas de gran valía, garantizándoles la máxima dignidad y rigor. Un cuidado catálogo distribuido gratuitamente al público en donde éste pueda hallar algún signo orientador de manera que el certamen cumpla alguna finalidad.

José Baqué Ximénez

- 1.<sup>a</sup> Me parece excelente, pues constituye un motivo para poder ver las obras de artistas importantes y elevar el nivel artístico o el interés por el arte.
- 2.<sup>a</sup> En síntesis puede seguir, pero utilizando la colaboración de los artistas para mejorar los fallos existentes en todo certamen.
- 3.<sup>a</sup> No es posible suprimir los premios en un concurso. No creo que se pueda cambiar totalmente su sentido y convertirlo en una exposición. También puede haber adquisiciones.
- 4.<sup>a</sup> Por la misma razón anterior, no es posible; pero sí prevalece la idea de concurso deben ser elegidos los que demuestran una ortodoxia y no pertenezcan a este u otro bando.
- 5.<sup>a</sup> Se ha comprobado que no.

- 6.<sup>a</sup> Lo expuesto anteriormente, y un premio con carácter regional y otro internacional. Independientemente.

Teo Asensio

- 1.<sup>a</sup> Todo que sea acercarse a los demás es importante.
- 2.<sup>a</sup> Debe estar en manos que se interesen de verdad por el arte y los artistas.
- 3.<sup>a</sup> La adquisición de obras hecha con asesoramiento pero sin intrigas ni partidarios de ninguna clase es lo mejor.
- 4.<sup>a</sup> Suprimiría el dinero, los premios, alrededor del cual giran las intrigas, la codicia, etc., y el jurado no tendría nada que hacer.
- 5.<sup>a</sup> No, y puede que la organización lo sospeche, pero esto cuenta poco. Lo importante es hacer «algo» de lucimiento y quedar bien.
- 6.<sup>a</sup> Selección inteligente y honrada. Mandar catálogos a los artistas que exponen, estudiosos, museos y galerías de todo el mundo, aparte de su distribución entre el público visitante. Rigor y cuidado en los detalles de colocación, datos biográficos, invitaciones, etc.

Santiago Montes

- 1.<sup>a</sup> Un certamen importante es necesario, aunque considero que el planteamiento actual de éstos, calcados unos de otros, son deficientes y anticuados.
- 2.<sup>a</sup> Se debiera, a mi juicio, organizar en orden a una eficacia en el progreso del arte. Para ello, la dirección debe estar en manos auténticamente sabias y contar con equipos de artistas que hayan mostrado mayor preocupación por la comunicación con el público, al objeto de obtener de los certámenes una utilidad real.
- 3.<sup>a</sup> Lo único digno es la adquisición. Las categorías y escalafones deben ceder su puesto a la verdad del arte.
- 4.<sup>a</sup> Sí, y las críticas. Los adquirentes deben asesorarse, pero la dogmática se debe abolir.
- 5.<sup>a</sup> No. Y son conscientes de ello.
- 6.<sup>a</sup> Su carácter experimental y una colaboración de grupos y realizaciones serias, sin prejuicios que ya es hora de abandonar. En vez de galardones inútiles se debiera garantizar la difusión de la obra de los artistas o equipos que merezcan. El arte no es para ser famoso o rico; es una función de la sociedad o debe considerarse caduca.

Juan José Vera

- 1.<sup>a</sup> Tal como se plantean no tienen ningún interés. A mi modo de ver, estos certámenes están muy desacreditados. No tienen eficacia. Sirven para toda clase de rejuegos, para todo, menos para deleitar enseñando.
- 2.<sup>a</sup> Indudablemente. Aunque los artistas no debemos colaborar en cualquier cosa si no se estima positiva para todos: organización, artistas y público.
- 3.<sup>a</sup> La adquisición de obras es lo más sensato y digno. Los premios atraen a los trepadores y a los intrigantes y alejan a los artistas verdaderos.
- 4.<sup>a</sup> Sí. Son los que, además de establecer caprichosas categorías, crean antagonismos entre los artistas.

- 5.<sup>a</sup> No. No le garantiza nada, puesto que recae en obras mediocres. Los premios rara vez se otorgan a una obra que requiere tomar una decisión comprometida y arriesgada.
- 6.<sup>a</sup> Entre otras cosas, debiera llevarse a cabo por medio de comisiones y organizarse conferencias y coloquios, dando a los certámenes un matiz de congreso. En fin, mis ideas carecerán de interés, pues no se suelen tener ideas buenas de aquello en lo que no se tiene fe, y yo no la tengo en lo que a los certámenes con premios se refiere.

Daniel Sahún

- 1.<sup>a</sup> Bien. Pero tengo mis dudas de su eficacia cuando se comprueba la proliferación de toda clase de concursos como un número más de festejos en ciudades y pueblos para atraer el turismo. Además, se presentan demasiado vastos y confusos como para favorecer la formación estética del público.
- 2.<sup>a</sup> Hay que renovar. Un certamen es una oportunidad de poner en contacto a los artistas con los espectadores. Mal puede desarrollarse este contacto si se organiza de espaldas a unos y otros y en desacuerdo con el tiempo.
- 3.<sup>a</sup> El mayor fallo de los certámenes es el jurado, compuesto casi siempre, por personas sin entusiasmo y muchos compromisos. La política, el mercado y la publicidad, intervienen. Si se quiere fomentar el arte, la mejor manera de ayudar es comprar las obras de los artistas
- 4.<sup>a</sup> Sí. Debemos negarnos a ser enfrentados unos contra otros, por tendencias, como los deportistas. Los árbitros en arte, no tienen nada que hacer; acaso desorientar más.
- 5.<sup>a</sup> Un premio en la lotería de los concursos actuales no es garantía de nada. Acaso suerte.
- 6.<sup>a</sup> No creo que valgan de nada mis opiniones pero ahí van. Un sistema diferente con personalidad propia. Recogida de obra y envíos por cuenta de la organización. Rigor y no sacrificar la calidad por la cantidad. Invitaciones a los artistas. Nada de regionalismos ridículos, ni favoritismos. Entusiasmo.

Román Vallés

- 1.<sup>a</sup> Muy bien. Ya sabemos que las cosas espirituales ocupan el último lugar en la época actual, más poco a poco puede lograrse que el público llegue a familiarizarse con el arte y artistas de su tiempo.
- 2.<sup>a</sup> Con artistas o sin ellos, toda organización debe evolucionar.
- 3.<sup>a</sup> Prefiero la adquisición de obras.
- 4.<sup>a</sup> Si fuera posible, sí.
- 5.<sup>a</sup> Sí, si fueran asesorados convenientemente.
- 6.<sup>a</sup> Tesón, perseverancia, buena instalación y catálogos. Invitaciones a los artistas. Propaganda e internacionalidad. Contactos directos entre el público y artistas.

---

1 Presentación incluida en la segunda de las versiones conservadas en los archivos de Juan José Vera, en la que además se añadía al cuestionario la pregunta: «¿Los conflictos que cada año surgen (por las imprevisiones) son imputables sólo a los artistas?», luego desechada en la versión definitiva. Tras el formulario se demandaba una fotografía tamaño carné para su publicación en la prensa, la cual sólo se produjo parcialmente.

Otelo Chueca

- 1.<sup>a</sup> Me parece excelente, aunque cada vez más creo menos en la eficacia de toda clase de certámenes tal y como hoy se plantean.
- 2.<sup>a</sup> Yo creo que se deberían suprimir los concursos o cambiar totalmente su sistema. Renovarse o morir.
- 3.<sup>a</sup> El dinero destinado para estimular a los artistas y recompensarles, creo que podría emplearse en otra cosa que no sea herir susceptibilidades y crear confusión en el público.
- 4.<sup>a</sup> Sí, desde luego y también para las críticas que ni sirven para el artista ni de utilidad para el público, para su formación estética.
- 5.<sup>a</sup> No. No. A la obra de arte no le hace ninguna falta el certificado del premio.
- 6.<sup>a</sup> Inteligencia, conocimiento del arte, vocación analítica, sentido de la responsabilidad social y una muy fina intuición.

Lucio Muñoz

- 1.<sup>a</sup> Bien. Todo lo que sea acercar el arte al público será insuficiente hasta que deje de considerarse de lujo.
- 2.<sup>a</sup> Desconozco al detalle su organización (de la Bienal). No me parece mal que los artistas colaboren. Lo importante es que los organizadores sean competentes, dispongan de medios y tengan entusiasmo.
- 3.<sup>a</sup> De no haber pocos premios y gordos, serían preferibles las adquisiciones, a fin de evitar conflictos y enfrentamientos.
- 4.<sup>a</sup> Procuraría que fueran lo mejor posible. Jurados nuevos. No veteranos cargados de compromisos.
- 5.<sup>a</sup> Si las obras son elegidas o premiadas por un jurado muy competente y sin compromisos, es probable. Si no, de poco puede valer el certificado del premio.
- 6.<sup>a</sup> Internacionalidad, premios importantes, locales apropiados, retrospectivas de grandes artistas, jurados internacionales, buenos catálogos, mucha publicidad, amplitud de criterio, libertad, entusiasmo, etc.

José María de Sucre

- 1.<sup>a</sup> Bien. Pero una idea sin propósitos concretos y definidos no es nada. Todo lo más, algo realizado con más voluntad que acierto.
- 2.<sup>a</sup> Debe estar en manos de personas auténticamente entusiastas del arte y es necesario que colaboren los artistas que más asientan esta responsabilidad.
- 3.<sup>a</sup> Soy partidario de unas recompensas, siempre que se den para las obras cantidades que las valoricen y merezcan.
- 4.<sup>a</sup> Me fijaría mucho en su competencia, calidad y equidad.
- 5.<sup>a</sup> Es natural que la entidad organizadora se quede con la obra premiada si paga por ella lo que vale, pero la obra de arte no necesita el certificado del premio para demostrar su valía.
- 6.<sup>a</sup> Selección y acierto para no caer en las exhibiciones de feria o de encargo. Atender la calidad y no la cantidad. Mucho rigor y cuidado en todos los detalles de instalación, catálogos, etc.

Ricardo L. Santamaría

- 1.<sup>a</sup> Todo lo que sea mirar por el arte es beneficio para la sociedad, pero su planteamiento suele ser nefasto. La superabundancia actual de premios en certámenes, concursos y bienales sin rigor, resta toda la eficacia a la selección y estímulo que éstos constituyen de por sí.

- 2.ª Se impone una renovación y debe recaer en personas entusiastas bien secundadas por artistas que hayan demostrado preparación y seriedad. Además pueden colaborar éstos en las tareas de trabajo.
- 3.ª El dinero corrompe los certámenes y origina recelos, equívocos y divisiones. Los premios confunden y desalientan en cuenta de orientar al público y estimular al artista verdadero. La mejor recompensa para éste es que le compren sus obras.
- 4.ª Críticos y jurados siempre quieren imponer sus predilecciones, creando tendencias, caprichosas categorías y antagonismos.
- 5.ª Los jurados no suelen arriesgarse por una obra de valor y salen ganando las mediocridades.
- 6.ª Facilitar la formación artística del público por medio de charlas ante los cuadros o por escritos. Propaganda e instalaciones adecuadas. Estudio de normas para evitar conflictos. Recompensas a la prensa y periodistas que se distingan por su entusiasmo por el arte. Buen catálogo con datos y reproducciones en abundancia asequible al público. Estimular la costumbre de la adquisición de obras.

\* \* \*

Es sabido que hoy día la crítica ha olvidado su función y perdido toda eficacia en la moderna sociedad. Actualmente no es necesaria la crítica tal y como se realiza. ¿A quién le interesa? El sistema de premios o recompensas, por lo negativo de su selección y discriminatorio de su estímulo carece de validez agravado por la enorme proliferación de toda clase de confusos certámenes que se organizan. Y poco hacen para contribuir a la formación estética del público.

Esto ha impulsado al Grupo Zaragoza a plantearse unas preguntas animando a sus compañeros a formularse las también, con el propósito de, aparte de dar a conocer el punto de vista del artista jamás consultado, formar un estado de opinión renovadora que contribuya, en su día, para lograr una plena efectividad de las exposiciones y un mayor acercamiento del público hacia el arte.

El cuestionario, con seis breves preguntas que se consideraron las más importantes, se envió a gran parte de los prestigiosos artistas nacionales de los que sólo algunos, a quienes agradecemos su colaboración, nos remitieron prontamente su respuesta. Se abstuvieron, unos por ausencia y otros por apatía, o quizás por el escaso acierto de las preguntas. Y hemos de consignar con satisfacción la buena disposición y gentileza con que los diarios zaragozanos «El Noticiero», «Pueblo» y «Amanecer», publicaron las respuestas, aunque lo hicieron centrándolas sobre la bienal de Zaragoza para darle actualidad, demostrando con ello el deseo de mejora de la

m i s m a .  
Hemos de hacer constar que nuestra intención está muy por encima de éste o aquél certamen y también de la actualidad de cualquiera de ellos. La actualidad sólo puede hacer más interesantes nuestras opiniones, pero no las reduce a la exclusiva aplicación de hoy. Estamos proyectados desde aquí y ahora hacia el futuro y esto que realizamos lo consideramos como una responsabilidad que tenemos contraída.

Esta Encuesta no está patrocinada por nadie. Somos un grupo de artistas que no nos gusta alterar tendenciosamente la Verdad hasta acomodarla a nuestras propias convicciones. Respetamos a todos los opinantes, por caducas o equivocadas que sean sus opiniones, pero no comulgamos con la conformidad ni con la comodidad.

Rogamos se nos excuse de acompañar con las respuestas una pequeña biografía de cada uno de los artistas, tal como fueron publicadas algunas por los diarios mencionados. Su personalidad, por otra parte, es sobradamente conocida por los atentos al arte.

Aquí están las serenas opiniones de los artistas que con mayor prontitud contestaron. De distinta personalidad, todos ellos demuestran la vigencia y preocupación por esta cuestión planteada. Quede para otros más calificados o con mayores medios que nosotros la paciente tarea de su ampliación y mejor presentación, así como el sacar las debidas conclusiones. A ellos brindamos lo hasta ahora realizado y nos place haberla iniciado sirviendo con ello, de alguna manera, a la causa del arte para el hombre.

Grupo Zaragoza, agosto-septiembre 1965.

*Texto mecanografiado en 1965 y perteneciente a los archivos de Juan José Vera Ayuso. Tan sólo he corregido algunos errores gramaticales para facilitar su lectura.*

*Las preguntas fueron enviadas con el remite «Grupo Zaragoza. Avda. Goya, 50 Zaragoza», dirección de Ricardo Santamaría.*

*En una segunda versión, localizada también en los archivos de Juan José Vera, el título era «Encuesta sobre la Bienal de Zaragoza (y sobre los certámenes en general calcados de las Nacionales)», por lo que tendremos que poner en relación esta encuesta con la celebración en el mes de mayo de 1965 de la III Bienal de Pintura y Escultura, Premio de Zaragoza, en la que participaron Daniel Sahún, Ricardo L. Santamaría y Juan José Vera.*

y

### Logros y fracasos del grupo Zaragoza

El Grupo, la idea de laborar en común con un propósito definido, nació con la intención de proseguir en los esfuerzos renovadores iniciados por Lagunas, Aguayo y Laguardia en los años 40. Al mismo tiempo aunar todos los esfuerzos aislados de unos y otros con parecido ideario estético, dándolos a conocer con carácter unitario. Luchando en compañía, da la ilusión de no estar solos. Su principio data del año 1961 y la primera aparición en colectivo en 1962. Posteriormente, en 1964, se substituyó el nombre de Escuela de Zaragoza [atribuida a Jean Cassou] que daba lugar a confusiones, por el actual de Grupo Zaragoza como definición más humilde y concreta.

El grupo pretende ser un aglutinante de pintores, escultores, poetas, escritores, cineastas... dispuestos a olvidar individualismos y particularismos. Se consideran presentes en él, física o espiritualmente, todos los artistas del núcleo residentes o no, que por un medio de expresión u otro tienen algo que decir o que aportar con dificultad, de acuerdo con el afán renovador y espíritu de vanguardia que caracteriza al grupo.

En principio lo formaron Santamaría y Vera, a los que luego se agregaron con intención varia, Sahún, Dorado, Moreno, Ejarque, Castillo, Izquierdo, Azcona, Borobio, Asensio, Chueca y los poetas Anós, Hormigón, Rey, Luesma, Labordeta, Blancas, Gúdel, Gracia, etc. Luego unos se equivocaron, otros desertaron en busca de ambientes más fáciles y unos pocos continuaron el camino emprendido.

En realidad están en el grupo todos los que de una forma u otra en el terreno de la expresión, aportan y ayudan en algún sentido a la prosecución de los intentos unitarios; y es completamente absurdo quienes preguntan las condiciones o protestan airadamente por no estar incluidos, ya que de ellos exclusivamente depende, puesto que es grupo abierto.

El Grupo nunca ha querido representar o considerarse en árbitro del arte zaragozano. La definición es puramente geográfica y el grupo ha tropezado

do con la indiferencia-negativa de toda ayuda oficial de los organismos culturales locales. Si con la actividad en forma de exposiciones, folletos de orientación, declaraciones, etc., algún crítico quiso ver síntomas de ver representado algo, ello es completamente ajeno a nuestros propósitos. El grupo no ha querido representar otra cosa que la inquietud y el inconformismo, aportando lo que cada persona tiene de valor en esfuerzo unido a los demás sin individualismos. Esto es algo que no todos lo quieren ver así y mucho menos compartir.

En resumen, están con el Grupo Zaragoza todos los escritores, poetas, pintores, escultores, etc., zaragozanos, ausentes y residentes, que son conscientes y que realizan alguna obra de valor. Que ven esta necesidad de unión y se elevan por encima de particularismos. Y no pueden estar en él, quienes más atentos a los convencionalismos e individualismos se pierden en cómodos halagos, sin interés por renovar ni transformar nada. De ahí que seamos tan pocos.

Más que unión de individuos, el grupo ha querido que lo fuera de personas. Porque entiende que el individualismo no es afirmación de valores humanos genuinos sino una huida o evasión de las obligaciones de estos deberes. El individuo no es «otra» persona. Es una unidad separada de otras unidades y su libertad es sólo una ilusión cuando se le priva de la comodidad y oportunidad.

Pertener al grupo no implica renunciar a la personalidad y sí a la individualidad, pues lo que parece a veces una persona con carácter genuino, es sólo un número de la masa, la cual está formada por individuos desconectados, vacíos y enajenados, sin nada que aportar a los demás. Dependen de la pasividad de la masa a la que están unidos sin afecto ni propósito inteligente. Viven del tópico y de los mitos.

El ser un tan reducido número de artistas que luchan contra esto, no desanima ni se teme. Muy al contrario, porque sin que ello signifique complacencia por ser una «minoría selecta», es síntoma de la validez de nuestro esfuerzo. Significa realmente que no nos hemos unido por instinto de rebañío y que estamos construyendo algo en común de alguna trascendencia. Quizás nuestra propia soledad, para proyectarnos desde ella a los demás.

Respecto a lo conseguido por el grupo en los años de esta ejecutoria, se estima que la historia no es la crónica de los convencionalismos y formulismos; sino el registro de hechos arriesgados o de valor, que añaden algo a nuestra experiencia. Es pronto para hacer historia de lo conseguido puesto que la trayectoria del Grupo Zaragoza ha sido una sucesión de renunciaciones individualistas, de la que resulta prematuro prever su fin. De fracasos en el orden individual o material pero fecundo en el orden colectivo y espiritual de cara al futuro, esto es, positivo.

Antes de enumerar algo de lo conseguido habría que poner de manifiesto las reacciones que se han levantado por defender los ideales renovadores y desmitificadores. Se han suscitado celos, suspicacias, envidias y malentendidos. El grupo fue objeto de los más absurdos ataques y las más enconadas maniobras de quienes más motivos tenían de agradecer nuestro esfuerzo, puesto que iban a ser los más inmediatos beneficiados. Pero toda esta reacción parece que tiene que ser así u obedecer a alguna ley fatal.

Se ha conseguido llamar la atención de los estudiosos, críticos y atentos, sobre el valor de la aportación aragonesa al arte contemporáneo español, injustamente menospreciada por poco conocida. Sobre el esfuerzo y calvario de Lagunas, Aguayo y Laguardia en los años 40 al 50, así como acer-

ca de los valores actuales de pintores y poetas al margen de lo oficial, que realizan obra de gran intensidad, seria y trascendente.

Se ha obligado a muchos a recapacitar sobre su postura pasiva; conservadora o conformista. A los organismos oficiales locales, a una mayor atención y respeto hacia los artistas en general, dedicando mayor celo a organizar exposiciones colectivas en la ciudad y fuera, si bien por falta de colaboración no hemos conseguido dejen de realizarlas rutinariamente. De cara al efecto y no a la eficacia.

Se han realizado más de treinta exposiciones o actuaciones por la geografía nacional y extranjera como Grupo Zaragoza, dejando alto el arte aragonés y dando la sensación de unidad, fuerza y rigor, con gran éxito de la crítica consciente, pero que han constituido completos fracasos materiales, puesto que las ventas fueron casi nulas y cuantiosos los trabajos y gastos que llevaron consigo.

Se ha dedicado mucho tiempo en la realización de numerosas hojas editadas en ciclostil y gastado de los escasos peculios para la edición de varios folletos de orientación artística, levantando el interés por el arte y sus problemas. Ello no produjo, como es natural, ningún beneficio y al contrario, situó en contra de las personas del grupo a los que pasan por entendidos y «están de vuelta».

Se ha conseguido del Ayuntamiento de Daroca (Zaragoza) la cesión de un edificio del siglo XIV a fin de habilitarlo para Museo, residencia de artistas españoles y extranjeros, cursos de verano, etc.

Se ha conseguido colocar el arte del núcleo, según expresión de un crítico responsable catalán «con todo y el poco ambiente que tiene en su propio solar, como el más interesante de España, fuera de los centros de Madrid y Barcelona». [(La Vanguardia, 2-2-1964.)]

Se ha demostrado que [el artista puede controlar sus propios medios de expresión en contacto directo con el público sin necesidad de patrocinadores y eliminando intermediarios. Si no se consigue el control no será por incapacidad.] el arte zaragozano, tiene mayoría de edad y [el artista] no puede, ni debe, ser llevado de la mano por nadie que no sean los mismos artistas. Ni mucho menos, someterse a móviles dudosos de quien se quiere erigir en juez, edificándose un pedestal.

Se ha conseguido en la prensa un mayor espacio para los asuntos artísticos y una mayor preocupación por los problemas de extensión cultural. Si bien no se ha logrado que dediquen al arte la misma atención que a otros aspectos menos importantes; se confía que en un futuro próximo los artistas tengan alguna posibilidad de proyección a través de los medios informativos e influir en la formación estética del público.

[Se ha prestado colaboración en la realización de «films» de carácter experimental que fueron premiados en varios certámenes; mostrando nuevas posibilidades expresivas para el cine «amateur».

Se hicieron ilustraciones de libros de poemas y se colaboró activamente en la presentación en la ciudad de las nuevas formas de poesía concreta (espacial, visual, fónica), con una exposición de carteles de poetas de vanguardia, demostrando la capacidad expresiva con medios ignorados.]

Se ha iniciado una encuesta entre gran parte de los artistas españoles sobre los premios y los certámenes, que se convirtió en una polémica de la que alguien puede extraer consecuencias aleccionadoras y contribuir a la renovación de caducos y rutinarios sistemas.

Se ha realizado un Manifiesto, tras unos «encuentros artísticos» en Riglos (Huesca), dando un toque de atención a nuestra sociedad camino de industrializarse y deshumanizarse excesivamente, sobre los fines y misión del arte, fijando unas cuestiones de gran interés y de enorme trascendencia para el futuro.

Se ha contribuido, mediante el aliento o ejemplo, a la creación de otros grupos de artistas en otras regiones vecinas. Incluso, e involuntariamente, en la formación de uno en esta ciudad sin propósitos definidos, que ha sido utilizado para oponerlo en contra a fin de regatear el reconocimiento y ayuda que el esfuerzo unido tenía derecho a percibir.

En el terreno artístico, se ha demostrado la importancia de la aportación aragonesa al arte contemporáneo español y reconocido el valor y experiencia que distingue las obras realizadas en este núcleo, el primero en romper con los moldes academicistas nacionales. [Tan alejados de los moldes academicistas como de las corrientes informalistas] en lo estético, se puede afirmar que el Grupo Zaragoza ha demostrado o hecho patente, la gratuidad de muchas definiciones, también llamadas tendencias y sobre todo, que la racionalidad e intuición (constructivismo y expresión) no se oponen y son perfectamente compatibles, y hasta necesarias, en una misma obra. Sin partir de soluciones, propias o ajenas, más bien se ha mantenido en una continua búsqueda y experimentación.

[Las formas deshechas por imperativos de la expresión a la vez que traen un estado de ánimo son sugeridoras de un nuevo aspecto de la realidad.] El «nuevo realismo zaragozano», así llamado por [el crítico e historiador español] Cirici-Pellicer, es algo más que una frase feliz. Expresa, mejor que nada, el ansia de realidad y concreción que ha caracterizado y caracteriza [desde 1948], los afanes estéticos del grupo zaragozano, puesto de manifiesto en cuantas ocasiones ha tenido oportunidad.

Se ha inaugurado un taller libre de grabado al objeto de llenar el vacío existente de esta enseñanza en los centros oficiales de la ciudad. Tiene por objeto mostrar las cualidades y belleza del grabado, y se ha puesto a disposición de todo aquel que desea adquirir las técnicas y procedimientos de reproducción artística.

[Todo el que pasa por allí enseña o aprende algo en un ambiente propicio para inspirar el libre juego de la creatividad y nadie se siente obligado a determinado sistema o método que cohibe y limita, divulgando las cualidades y belleza del grabado y estando a disposición de todo aquel artista que desee adquirir las técnicas o procedimientos de reproducción artísticas]

Se ha abierto, en el mismo taller, una exposición permanente de obras para que el público tenga oportunidad de observar el proceso de creación del grabado y atender cuantas consultas, relacionadas con éste y con el arte en general, se les formule.

[Se ha prestado ayuda a numerosos artistas, ofreciéndoles la posibilidad de mostrar sus obras al público sin gastos, en la sala de exposiciones de la Sociedad Cultural «Dante Alighieri» de esta ciudad]

Todos estos hechos, y otros que no se enumeran, descritos a grandes rasgos, no cabe la menor duda de que constituyeron actividades culturales positivas y de un alcance difícil de predecir para el arte aragonés de hoy y de mañana. Pero han constituido grandes fracasos económicos, que no morales, para las personas componentes del grupo que renunciaron a su

individualidad, que no a su personalidad, reafirmada constantemente en los contactos comunes.

[Finalmente –y entiéndase bien que ello no debe hacer pensar que estamos encastillados en nuestra «torre de marfil»– el residir en Zaragoza lejos del ambiente centralizador de Madrid, nos permite vivir algo apartados de la prisa y confusión de las grandes urbes y, por consiguiente, dar a nuestra proyección artística una perspectiva diferente meditando con serenidad]

Se ha visto cómo sus esfuerzos son ignorados cuando no malinterpretados y hasta aprovechados por otros, habiendo invertido tanto tiempo, ilusiones y preocupaciones.

[Y este Grupo Zaragoza ha visto cómo sus esfuerzos son ignorados –cuando no aprovechados por otros artistas– a pesar de haber invertido tanto tiempo, tantas preocupaciones, tantas decepciones y ¿por qué no decirlo? Sufrido tanta incompreensión acerca de sus desinteresados propósitos que no fueron otros que despertar la atención por el Arte y contribuir a su conocimiento]

Grupo Zaragoza. Zaragoza, enero 1966.

Transcrito a partir del texto mecanografiado y perteneciente al archivo de Juan José Vera. Tan sólo he corregido algunos errores gramaticales y he añadido entre corchetes algunos datos que se contemplan en la versión –también original– de los archivos documentales de Daniel Sahún. Hemos escogido por ser inédita esta versión que se encuentra en posesión de Vera y que luego fue revisada en vistas a su reproducción y distribución posterior.

y

Informe-introducción a la propuesta presentada al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza por el «Grupo Zaragoza»

Pese a que el arte es considerado vulgarmente como algo inútil o innecesario en nuestras vidas, filósofos, sociólogos, psicólogos, hombres de ciencia e incluso médicos que han incorporado el arte a la terapéutica han dado razones que demuestran la importancia del arte en la vida de los pueblos y el papel tan extraordinario que puede ocupar en nuestra moderna sociedad como profilaxis contra la ansiedad, la angustia o la depresión.

La formación del hombre intelectual y moral, la educación artística propiamente dicha, comienza desde la niñez y si ella está ausente o se realiza deficiente o insuficientemente, el resultado será el vacío, el gamberrismo y hasta la delincuencia, ya que la falta de un objetivo espiritual pueden ser los responsables de ese vacío que lleva a tantos hombres a la neurosis o a la corrupción.

Si la necesidad que el niño-hombre tiene de personalidad, de dignidad, de realización y finalmente de propia estimación de su personalidad humana, no es atendida por los demás, se verá obligado a buscarla por los únicos caminos que encuentra abiertos: la persecución de la satisfacción sexual, la posesión de objetos materiales, etc. Encadenado a estos objetivos, el niño, hombre futuro, queda reducido de antemano a un nivel de vida más bajo, privado de la realización de sus más elevadas necesidades.

Es absolutamente preciso estimular voluntades y despertar aptitudes, porque las no utilizadas pueden convertirse en núcleos de enfermedades o también en una atrofia que rebaja al individuo. Si al niño se le alienta y se le distrae, solamente puede conseguirse eludir su desarrollo humano sin alcanzar futuras satisfacciones.

Es fácil y cómodo para los educadores profesionales acusar a las jóvenes generaciones de preocuparse únicamente de su placer particular, culparle de su vacío. Pero si sus padres y sus maestros han dejado de lado objetivos más importantes y elevados para preocuparse únicamente de la seguridad material... ¿qué otra cosa pueden aprender los jóvenes?

Se ha creído que con la educación cívico-social-política es suficiente para la formación de la juventud, pero la educación con la inclusión de las artes como la música, la pintura, la escultura, la cerámica, el grabado, la poesía, la literatura, el teatro, etc., son soluciones ideales para el hombre deseoso de auto-realizarse o de adquirir personalidad.

Se puede ser un estupendo médico o un gran ingeniero sin haber oído hablar de arte más que unas horas de su vida, sin haber leído un solo libro que no fueran los obligados de sus asignaturas, y a nadie puede asombrar que eduquen a sus hijos en el mismo estilo, que los museos registren unas cuantas visitas, que las exposiciones, conferencias y bibliotecas se vean desiertas y de que la indiferencia estética prevalezca.

Este desinterés general por la cultura artística deriva de la incultura, o cultura fragmentaria de tantos y tantos ciudadanos, porque es muy problemático que la gente se interese por el arte cuando, desde la niñez, se habla de él como de un paraíso cerrado, abierto sólo para unos cuantos privilegiados.

La escasez total de una educación artística orientada adecuadamente en la niñez, y la falta de la canalización de los impulsos espontáneos, pueden ser responsables de esa vaciedad que lleva a tantos hombres a la neurosis. Lo que hay detrás de la búsqueda del éxito y la seguridad es la nada. Lo que hay tras las pequeñas preocupaciones de la vida cotidiana es el vacío; una carencia total de ideales y de propósitos elevados.

En la Primera Enseñanza apenas si se habla de arte y de cultura, y en la Segunda Enseñanza existen asignaturas que engloban todo cuanto en arte haya podido crear el hombre a lo largo de los siglos de forma escasa y superficial. A base de evitar tratar los temas culturales como la pintura, la música, la arquitectura, la poesía, el teatro, tanto en la Primera como en la Segunda Enseñanza, no es de extrañar que el visitante de museos y exposiciones, conciertos y conferencias, sea un hombre de vocación, porque los estudios universitarios, cada vez más teóricos, se siguen para la obtención de empleos y sólo tocan el arte en las especializaciones.

Debido al menosprecio absoluto en los planes de enseñanza de las materias artísticas, no nos hemos de extrañar el haber llegado a esta situación de tan bajo nivel cultural. Es imposible adquirir una personalidad «adaptándose» a un medio ambiente cultural que, en sí mismo, es destructor de la personalidad, obligando a conformarse externamente a una realidad mientras internamente se intenta mantener los valores que esa realidad niega.

Adaptándose a esa triste realidad, el niño –hombre futuro– atrofia su inteligencia, vuelve la espalda a su identidad individual convirtiéndose en robot biológico anónimo, entrando a formar parte de la masa amorfa, indiferente y conformista. Y cuanto más se conforma menos siente, como si realmente existiera buscando seguridad en las cosas materiales, en el sexo, en el alcohol y en los entretenimientos.

El desarrollo no produce entonces satisfacciones, sino muchas preocupaciones en un medio ambiente inarmónico y hostil. Cada paso hacia delante es un paso hacia lo desconocido y esto es considerado peligroso. A menudo sig-

nifica apego a unos sistemas rutinarios, renunciando a una vida más simple y sencilla, a unos métodos en armonía con la dignidad humana, a cambio de sacrificar innecesariamente la personalidad, en un sacrificio que no conduce, que no sirve a ningún objetivo real o positivo. Antes, al contrario, la energía activa que el joven debería emplear en el mundo, se convierte en tremenda furia consigo mismo y contra la sociedad, en una interminable decepción que termina en la más terrible de las catástrofes.

Este informe no pretende ser exhaustivo a fin de demostrar la necesidad y hasta la urgencia de que el arte sea atendido en la educación escolar como se merece. En la conciencia de todos, padres y educadores, está la convicción de que en la cultura de toda sociedad bien organizada tiene el arte. Este estudio está realizado con la intención de apoyar la proposición efectuada por los artistas zaragozanos, a través del «Grupo Zaragoza», al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza con objeto de colaborar con los maestros de las Escuelas Municipales en la formación artística de los niños y tan sólo se pretende despertar la atención de los organizadores de la vida colectiva con unas consideraciones generales a fin de que piensen en dar un nuevo impulso al enfoque y desarrollo de la cultura en nuestra ciudad, necesitada de una mayor orientación y promoción.

Zaragoza, a 26 de febrero de 1966

*Grupo Zaragoza, texto mecanografiado perteneciente a los archivos de Juan José Vera.*

y

#### Conversaciones con Vera, Santamaría, Sahún, Dorado, Chueca y Asensio

VERA: Después de la disolución del grupo figurativo del Pórtico quedaron Aguayo, Lagunas y Laguardia. Al poco tiempo nos unimos Antón y yo, que estaba haciendo el servicio militar. Teníamos veinte o veintinueve años. Fuimos los que hicimos aquí la primera exposición abstracta en Zaragoza en el Salón de Artistas Aragoneses de la Lonja en 1949. Desde hacía años se venía haciendo este Salón. Nosotros solicitamos que nos dejaran una esquina para exponer. Días antes había tenido lugar la famosa cena de gala. Los figurativos limpiaron su parte del Salón. Nosotros cogimos los adornos y las guiraldas y los pusimos en nuestro rincón por encima de los cuadros.

Después hicieron algunas exposiciones Lagunas, Aguayo y Laguardia, pero se separaron pronto.

*¿Qué se siguió haciendo después de la disolución del Grupo?*

VERA: Pues fue como si no hubiera pasado nada: lo que se hacía antes de nosotros siguió haciéndose exactamente igual cuando dejamos de exponer, hasta que Ricardo y yo volvimos a la carga en el 61.

*¿Sabíais lo que se estaba haciendo en España en esos momentos?*

*¿Sabíais si había algún movimiento de abstracción en el país?*

No sabíamos nada. Lo que era abstracto allí eran las conversaciones, los diálogos: el movimiento, la idea, era todo abstracto.

*¿En qué año empezó el Grupo Zaragoza?*

El núcleo fue la exposición de Vera y Santamaría en la Diputación el 16 de marzo del 61. Luego se fueron añadiendo componentes. Llevábamos elaborando la obra y gestando la exposición desde el 59, pero el público aún no había visto nada.

*¿Y qué había pasado entre tanto desde el 50 hasta el 61?*

Nada: que volvió todo a los cauces iniciales como si no hubiera pasado nada. Seguían exponiendo pintores, como ese Bosch que hacía bodegones muy de academia. Nosotros íbamos a ver las exposiciones y siempre nos reíamos de aquello. Hace poco le decía Aguayo a Antón, recordando aquellos bodegones: «... por cierto, no eran tan malos, ¿verdad? Nos reíamos mucho pero algo tenía aquello». Nosotros seguíamos pintando pero no exponíamos ya.

Antón guardaba en Zaragoza sus cuadros en una carbonería. Laguardia en un sótano; por las humedades del sótano se le destruyeron casi todos.

*¿Qué crítica se hacía entonces?*

Era muy buena: me refiero a que era muy divertida. Daba risa. Estaban los hermanos Albareda, Luis Torres, Ostalé...

*El Grupo Zaragoza tuvo muy poco que ver con el Pórtico.*

VERA: Pero en realidad esto fue una continuación de lo anterior. No en el sentido de que las cosas hayan ido rodando sin interrupción, sino que, igual que en la escritura, hay puntos que separan unos momentos de otros, pero hay, a la vez, una continuidad de sentido.

*¿El ambiente pudo tanto con vosotros? Dejasteis de exponer durante más de 10 años.*

VERA: El ambiente era difícil: recuerdo que una vez ante un cuadro de Lagunas un cura se puso a gritar: «¡Esto es una cuadrilla de comunistas; no cabe duda» y se reía a carcajadas.

A Ricardo lo conocí en el 59 por un cuadro que llevé a enmarcar. Él lo vio y comenzamos a hablar: fue una cosa fortuita.

*Llamabais a los cuadros que exponíais en la Diputación en el 61 «nueva figuración». ¿Por qué usabais estos términos si la obra era completamente abstracta?*

VERA: Porque en realidad era figuración, pero moderna.

*¿Es que no estabais convencidos de que hacíais pintura abstracta?*

VERA: Sí. Estábamos convencidos de que éramos abstractos pero porque empezábamos diciendo que era abstracta toda la pintura. Lo que hay de arte en una obra considerábamos que era abstracto, incluso en Goya, en Tiziano... Así que lo que representábamos nosotros era figuración, una figuración nueva. Porque, ¿es que entonces lo de los demás no es abstracto? Pues sí: todo es abstracto. Claro que luego otros grupos llamaron nueva figuración a una pintura realista algo deformada. Pero nuestra idea era distinta.

*¿Qué pasó entre el 61 y el 63 en que hacéis la siguiente exposición?*

Seguimos trabajando, pero sin plantearnos más exposiciones.

*¿Cómo conocisteis a Daniel?*

SAHÚN: Se había hecho en el 62 una exposición organizada por la Secretaría General del Movimiento. Era nacional y había unas fases provinciales previas. Yo llevé una arpillera y el cuadro fue lo que hizo que Santamaría y Vera preguntaran por mí y me localizaran.

JULIA: El 4 de mayo del 63 exponía yo en una colectiva en la Diputación. Mi obra les interesó a los tres y pasé a engrosar el grupo. Aquel mismo mes tuvo lugar la primera exposición del Grupo Zaragoza como tal en la Sala Calibo.

La exposición del 61 se había hecho en un momento muy oportuno. Parece que la gente la estaba esperando. Provocó una reacción muy positiva en muchos de los pintores que la vieron.

*El Grupo Zaragoza lo planteasteis como grupo abierto. Había un núcleo que erais los abstractos, pero junto a éstos iban exponiendo otros pintores.*

SAHÚN: Era abierto, para que entrase todo el que quisiera, fuera figurativo o abstracto, siempre que hubiera sinceridad en la pintura, tuviera un mínimo de interés y un mínimo de obra que demostrara que lo que aparecía en la exposición no era algo puramente ocasional.

*¿Cómo os las arreglabais con los gastos?*

JULIA: Pues generalmente íbamos gratis en cuanto a gastos de sala, catálogos y transporte. Los viajes era lo único que nos pagábamos. Por eso íbamos a sitios oficiales, Cajas de Ahorros, etc. y no expusimos en salas comerciales ni siquiera aquí, en Zaragoza, si exceptuamos el Mercantil, en que hicimos algo.

ASENSIO: No pedíamos nunca dinero a instituciones. Vera comentó: «Cuando pasen los años nos dirán que no nos apoyaron económicamente porque no pedimos y que ellos no iban a venir a darnos el dinero». Entonces se pidió una subvención para la exposición de París, ya que los gastos iban a ser importantes. Nos contestaron que ya que íbamos a pasear el nombre de Zaragoza por París nos daban 10.000 pesetas.

SANTAMARÍA: En aquella época las Cajas de Ahorros no consideraban que era ayudar a la cultura el subvencionar una exposición de pintura. Fuimos nosotros quienes abrimos brecha y solicitamos las primeras ayudas. Esperábamos dos horas en la antesala entre un cura y una monja y José María Royo Sinués ya nos llamaba «muchachos». Luego nos mandaba pasar por caja para recoger «mil peseticas»: ese era su apoyo a nuestro movimiento.

*El Grupo Zaragoza escribió mucho: llenabais de cartas los periódicos, editasteis cuadernos con textos de arte... ¿qué papel jugabais cada uno en las publicaciones?*

CHUECA: Había un desconocimiento total. Esa era la realidad. Había que llegar al público verbalmente a la vez que por medio de la obra. Nosotros estábamos en la Sala, abordábamos a la gente y provocábamos el comentario. Los escritos los hacíamos para interesar a la ciudad y a los mismos críticos y también para tocar temas de interés general.

VERA: Por ejemplo, cuando se iba a hacer aquí el monumento a Goya vimos que era una cosa desastrosa... Escribimos a Gómez Laguna, entonces alcalde, diciéndole que lo que pretendían hacer era una calamidad, que la zona de emplazamiento exigía un proyecto muy cuidado y que, para hacer una cosa mala era preferible no hacer nada.

Respecto al resto de los artículos de la prensa los elaboraba Ricardo personalmente y yo se los escribía a máquina. Quizá hubo artículos gratuitos que, a la larga, perjudicaron al Grupo, pero escribir era vital para Ricardo y las publicaciones eran, además, nuestro medio de contacto con el público.

*¿Cómo os las arreglasteis para exponer en Lisboa y en Oriente Medio?*

SAHÚN: Un tío de mi mujer, Ibáñez Martín, entonces embajador y que había sido, creo, ministro de Educación, nos buscó lo de Lisboa.

Lo de Oriente Medio fue por mediación de un sobrino de Mariano Laín.

JULIA: Es curioso, pero hablaban de la incultura total de esos países y la crítica que nos hicieron en Al Baas fue una de las que mejor supieron captar nuestra obra.

*¿En algún momento se os organizó algo oficialmente?*

JULIA: Nos lo tuvimos que organizar todo nosotros.

VERA: Durante los preparativos había que ser muy diplomáticos para que no nos pidieran el certificado de adictos al Régimen y aquellas cosas: había que conseguir hablar de ello antes para que tuvieran la sensación de haberlo obtenido verbalmente y no te pidieran luego tantos papeles.

JULIA: Nuestras exposiciones en Damasco, Beirut y Bagdad pasaron casi desapercibidas para la prensa de Zaragoza además.

*Con vuestras exposiciones, ¿no hubo ningún intento oficial de organizar o dar publicidad a algo que pudiera entenderse en el extranjero como propaganda y prestigio culturales para el Gobierno español?*

ASENSIO: Nosotros no nos vimos realmente sometidos a ese tipo de cosas. De hecho luego no hemos salido adelante en la medida en que lo han hecho otros grupos en este país.

CHUECA: A nosotros nos faltó, además, un teórico. Eso era imprescindible, como demostró la experiencia de El Paso o de Dau al Set. Y tampoco tuvimos un grupo de críticos que pudiera arropar nuestras exposiciones cuando las movíamos por España o por otros países.

*¿Qué pintores importantes de fuera exponían aquí por aquellos años?*

VERA: Hubo una exposición de El Paso. Dio una conferencia Saura, que produjo una impresión malísima porque era una rollada de mil diablos. A nivel de pintura el mejor era Miralles, indiscutiblemente, y no lo decimos porque ahora sea quien es...

*¿Creéis que buena parte de vuestros problemas tuvieron como causa el ser un grupo de provincias, marginal al centralismo madrileño y catalán? ¿Hubo hostilidad hacia vosotros o se os ignoró por este motivo?*

SANTAMARÍA: Por todas partes había y hay artistas que trabajan con dificultades parecidas a las nuestras, en medio de la hostilidad (por no hacer lo que todos) o la indiferencia general. «Siempre ha sido así», «nadie es profeta en su tierra», «no están todos los que son»... se nos dice evitando analizar. A mí me parece que pueden esperar tranquilos mientras no se vaya al fondo del problema: ¿Por qué es tan difícil, ayer y hoy, la existencia de un arte auténtico en la región y por qué un artista que pretende serlo se ve obligado al silencio o a emigrar?

Desgraciadamente son pocos los que hacen esta clase de preguntas.

Nosotros, los «chalados del grupo», si tuvimos algún mérito fue el de pretender ir hacia la autenticidad, que exige enfrentamientos, riesgos, rupturas y no compromisos. Éramos sólo unos pocos frente a la mayoría que acepta, ignora o teme. De una forma u otra, algunos hemos pagado caro el derecho a la diferencia, el legítimo deseo de alcanzar la autenticidad. No importa; el milagro de las obras salvadas del naufragio está aquí y esto es lo que cuenta. Ellas nos invitan a pensar en el pasado reciente que puede ayudarnos a comprender mejor el presente.

*¿Tendremos, un día, el valor –y la dicha– de proponernos ir hacia el encuentro de nuestra entidad regional perdida a fin de alcanzar nuestra autonomía cultural?*

*El grupo Zaragoza como tal se disolvió tras la exposición de París de 1967.*

SAHÚN: La exposición de París se organizó un año después de llegar Ricardo allí. Los catálogos en Francia eran muy caros. Se hicieron aquí y los llevaron Ricardo y su hermana en dos maletas que pesaban horrores.

Hubo un problema con la presentación de la exposición. En principio la iba a hacer Jean Cassou, pero Ricardo pidió a Gilbert Rérat que hiciera una introducción. Luego se presentaron los dos con su escrito y el de Rérat se editó en hoja aparte, acompañando al catálogo. Por esta hoja Pardo de Santillana se dirigió a Ricardo diciéndole que se había metido con el Régimen.

En realidad el Delegado de Información se había molestado porque no habíamos contado con él y era necesario hacerlo por tratarse de una actividad pública en el extranjero. Fernández de la Mora, entonces ministro, nos escribió una carta durísima. Lo que les corrompió fue que fuéramos nosotros por nuestra cuenta y riesgo sin dejarles jugar la baza a ellos. La carta del Ministerio de Gobernación nos llegó en Nochebuena. Estábamos en el taller descargando la exposición que acababa de llegar de París. Yo vi el membrete y pensé lo peor... La carta estaba llena de frases que no concretaban nada pero nos insultaban: decían cosas como que ya mirarían a ver si éramos pintores. Al ver que no se atrevían a decir nada nos quedamos tranquilos.

Lo cierto es que durante la exposición todos los días aparecían por allí unos tipos muy raros que estaba claro que eran policías españoles. Luego la exposición nos la pidieron para llevarla a Yugoslavia, pero Ricardo sugirió que no se hiciera, porque eso no haría sino complicar las cosas mucho más. En la última época hubo, pues, problemas político-policíacos. Aquella exposición fue algo subversivo.

*Entrevista a Juan José Vera, Ricardo Santamaría, Daniel Sahun, Julia Dorado, Otelu Chueca y Teo Asensio, por Pablo Trullén en 20 Años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979.*

## DOCUMENTOS SOBRE DANIEL SAHÚN

**Daniel Sahun. El lado oculto de nuestra luna en Valencia**

Entender en el momento actual del trabajo de Sahun es entender la pequeña historia de la pintura contemporánea en Aragón, porque un estudio de la obra reciente de Daniel pasa, necesariamente, por un análisis profundo del arte de vanguardia en Zaragoza a finales de los años cuarenta.

En un balance somero del papel cultural desarrollado por las regiones y nacionalidades del Estado Español durante los últimos cuarenta años le correspondería a Aragón, sin duda, interpretar el de perdedor. No ha bastado que nuestros hombres hayan roto lanzas con propuestas progresistas en un trabajo ímprobo y duro sino que, lo más lamentable, este trabajo ha sido ignorado cuando no ocultado. Tan sólo han trascendido aquéllos hombres de la diáspora afincados en las macrocefalias artísticas que servían productos consagrados e incontestables desde los burós del Ministerio de Información y Turismo.

Otro cuento resultaba mantener el tipo contra la marea de una crítica carpetovetónica y el viento de una burguesía apática y desinteresada sumida

en una ignorancia galopante, tipo que, en la mayoría de los casos, terminaba por descomponerse con el tiempo, justo después de degenerar desesperanza o resentimiento.

Ante un panorama tan desalentador es comprensible el interés por el agrupamiento de gentes de distinta actividad artística para propiciar el caldo de cultivo necesario que permitiese la sobrevivencia en una ciudad áridamente provinciana. El matraz continente de ese caldo de cultivo fue la Peña Niké y su parto, una serie de trabajos y actitudes que sueño alguien refleje algún día en cumplida crónica. Sorprenderá conocer que la Peña aglutinó escritores como Miguel Labordeta, Julio Antonio Gómez, un jovencísimo José Antonio Labordeta, Antonio Fernández Molina, gentes de cine como Manuel Rotellar y un largo etcétera de nombres de la heterodoxia cultural, amén de los artistas plásticos que gestaron, entre las paredes del local, las primeras experiencias abstractas de pintura en España.

El minucioso estudio que de Picasso sobre todo y de las vanguardias europeas realizaron Lagunas, Aguayo y Laguardia a partir de la copiosa información recibida por conducto del librero Alcrudo, desembocó en un ejercicio plástico que compendia todas las enseñanzas acomodadas a una «manera» claramente aragonesa, en la que la estructura y el color aprehendían la sobria apariencia de los ocre, sienas, negros o cobaltos y la articulación de los campos de nuestro paisaje local. El milagro de la síntesis se había producido. El puente entre lo mudéjar y el siglo xx estaba tendido y por ese puente transitó al poco Daniel Sahún heredando la circunstancia y acentuando el dramatismo como el momento requería. Juan Vera y Ricardo Santamaría también habían tomado el relevo urgente que debería posibilitar la ocupación de un espacio en el espectro de las culturas peninsulares, espacio por otra parte ganado a pulso. Y se sucedieron las exposiciones, como la que podía haber significado el espaldarazo definitivo en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes en marzo de 1965 y, luego, el salto al extranjero: Medio Oriente, Lisboa y París en octubre de 1967.

Todo ello no sirvió absolutamente para nada. En los cenáculos culturales los vientres bienpensantes que escriben libros pontificando, siguieron ignorando la existencia de artistas a orillas del Ebro.

He considerado conveniente esta introducción para situar la figura que me ocupa dentro del marco que le corresponde y aún debo de añadir un matiz: Daniel lleva sin exponer en Zaragoza cerca de veinte años y no tanto por propia voluntad sino porque la circunstancia no ha sido la más propicia para hacerlo.

No piensen que durante estos casi veinte años Sahún ha estado brazo sobre brazo acariciando bellos recuerdos. Durante este tiempo nuestro pintor ha seguido trabajando y almacenando trabajos con cariño. Ha agotado su tiempo en releer sus viejos cuadros y en reflexionarlos. Ha desempolvado los primeros trabajos de marcado carácter expresionista que poco a poco dieron paso a cuadros de factura claramente abstracta. Ha paseado las parcelas de color ricamente empastadas, estructuradas por trazos oscuros que confieren ritmo y rigor a las superficies. Ha palpado las arpilleras y sus dedos han comprobado la veracidad de los agujeros. Ha sentido el pálpito vital de los objetos incorporados en los «collages» y se ha untado los dedos una y mil veces en sus colores preferidos antes de macular un solo papel.

Es preciso constatar que la obra exhibida ahora por Daniel abunda en la recuperación de estas «formas» como si de una reivindicación histórica se

tratase y yo quiero entender que además de ese rescate existe añadida la voluntad de un buceo consciente en todas sus etapas, como si tratase de etapas inacabadas.

Creo que todos coincidimos en que los «ismos» se han sucedido a una velocidad vertiginosa sin tiempo para ahondar en la esencia de los mismos y de ahí el apresurado rescate que de las vanguardias que fueron se hace hoy en todos los lugares y desde todas las parcelas por parte de los trabajadores del Arte. Seguimos descubriendo a Matisse, a Bonnard, y Picasso nos maravilla cada día con nuevas apreciaciones que certifican que «casi lo agoto todo». Daniel Sahún, sin prisas, saborea el poso de aquellos trabajos, como he dicho. Exprime definitivamente aquellas ideas, desmenuza con la sabiduría que da el tiempo los gestos y los colores suyos y conecta el talento artístico zaragozano de los años cincuenta con justeza y precisión para desembocar en una pintura «tradicional» pero actual. Abunda en estos trabajos también ese carácter «amateur», entendiendo el término como goce visceral por pintar, que ha sido lo que ha movido la historia del Arte desde un tiempo muy lejano a esta parte.

Una visión de conjunto de los cuadros que Sahún expone en Valencia permitirá reconocer todos aquellos elementos que conformaron nuestra desconocida vanguardia y no sólo los elementos plásticos, como el manejo de colores opacos y la gama restringida de los mismos, o la referencia arquitectónica en la estructuración sobre el soporte de las parcelas de color a base de trazos negros de controlada violencia, sino que también transmitirá esa extraña sensación, mezcla de tristeza y agresión, inteligentemente controlada desde la envidiable posición de uno de los protagonistas de nuestra historia plástica más reciente. Esa tristeza y agresividad que han sido durante muchos años cuidadosamente ocultas tras el inefable cachirulo escamoteador de nuestras verdades más rotundas y más íntimas.

Y es sangrante que en un momento como éste de necesario rescate de nuestras identidades mutuas deba ser en Valencia donde se desvele una parcela del lado oculto de nuestra luna cultural mientras Zaragoza sigue adormilada exigiendo silencio a todos los que alrededor intentan despertarla.

Esto quizás explique el prolongado silencio de Sahún en su ciudad y la gran oportunidad que los valencianos tienen de introducirse, a través de un pintor que ha sabido sintetizar talento y paisaje, en una región, por vecina, aún desconocida.

*Royo Moler, texto completo del publicado con ciertas omisiones en Sahún/Vera. Valencia-84, Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Valencia, 1984.*

### Carta a Daniel Sahún a modo de salvoconducto pobre

¿Te acuerdas, Daniel?

Nos presentó Benito entre cuadros de Juan José en el momento en que me azacaban por salir a tropicónes, casi por intuición, del laminero laberinto burgués. Hacía frío en la sala de la Diputación y abrigaba mi rebeldía a medias con el atrevimiento insensato de mis veinte años escasos la estridencia de aquel chaquetón color corfú.

Emergiste con tu pelo e hirsuto y tu cara de chino (antihéroe de largas horas de reflexión), apostillándome: ¿Qué?, ¿Me ves muy normal? Y, cosa rara, no se me desmoronaron tus telas metálicas y tus arpilleras. Aún no conocía a Emiliano, ni a José Antonio, ni a Plácido y la única parcela de libertad me la había regalado Román por las tardes en su casa, descubriéndome el trabajo de los plásticos aragoneses como un tesoro prohibi-

do con música de Brassens. Sólo había visto un cuadro tuyo y se me antojó, a través de la inmadurez, que crecías tremendamente, humanamente, de los agujeros rojos de tus telas, atrincherando tras las gafas y la sonrisa permanente. Y adiviné una increíble humildad heredada de los ancestros pirenaicos que tu apellido delatan. Entonces el mito trocó en afecto y salí contento a decirle a mi novia que había conocido a un «histórico».

Lo tuyo es caliche y arcilla mudéjar y azul cobalto y verde óxido de cromo y ocre intensísimos.

Sería difícil explicar a los levantinos, borrachos de luz mediterránea como están, que hay tierras al oeste en que las nieblas matizan y el sol de mediodía uniforma los colores y las sombras de tardada se proyectan como haces negros que estructuran y ordenan justamente los espacios. Y que sus hombres crecen hacia dentro en un alarde increíble de desafío a la física. Y aún será más problemáticos que comprendan que tu maestría (y no precisamente rango de edad) no tenga otro eco que el que diariamente emiten las paredes de tu estudio para que sólo lo perciban los oídos atentos a tus íntimos.

¿Cómo enterarlos del espíritu que subyace en las fraguas del Bajo Aragón y en los labrados de los aleros renacentistas? ¿O en las piedras amorosamente organizadas de las bordas pirenaicas?

Confío en la elocuencia de tu trabajo mucho más que en mis palabras. Porque es imposible resumir en dos folios todas las intenciones, cabreos y felicidades que una actividad tan fecunda y continuada como la tuya han perfilado.

Sólo puedo decirte, a modo de despedida, que has sido, junto a Pablo y Santiago, uno de los hombres que me han hecho comprender que la pintura es un goce tan individualizado que no admite concesiones de ningún tipo y esto nunca te lo agradeceré lo suficiente.

Cuando vuelvas, dime si es verdad que hay gaviotas que cuentan de mundos felices.

José Luis Lasala, en Sahún/Vera. Valencia-84, *Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*. Valencia, 1984.

## y

### Juan Vera y Daniel Sahún: la abstracción de ayer a hoy

Como es sabido, en la historia del arte abstracto español, Zaragoza tuvo un importante papel pionero, e incluso de posterior consolidación.

En este sentido no puede ignorarse, bajo ningún aspecto, la destacada tarea creativa desarrollada, primero, por el Grupo Pórtico (1949) y por la denominada Escuela de Zaragoza después (1962).

De algún modo esta segunda opción colectiva heredaba el espíritu que en su momento animó a aquella inicial y emprendedora formación, que precisamente tomó nombre de la (hoy no menos histórica) librería Pórtico, de J. Alcrudo, que fue, de hecho, un fecundo lugar de encuentro, convivencia y debate en aquel panorama cultural de los años cuarenta.

Quizá sea ahora la adecuada coyuntura para recordar tales efemérides, justamente por la ocasión que nos brinda la amplia muestra de pintura de Juan Vera (1926) y Daniel Sahún (1933) presentada en Valencia.\*

No se trata, ciertamente, de una retrospectiva –dado que la obra es reciente, si exceptuamos algunos cuadros de Vera de la segunda mitad de los setenta–, pero sin duda alguna no carece de interés y de conveniencia (aunque toda obra artística encarne en sí misma sus valores, al margen del propio contexto) el adoptar una cierta postura contextualista, que enmarque explicativamente su correspondiente realidad estética. Más aún cuando, a pesar de la relativa proximidad, no suele darse entre las distintas comunidades el grado deseable de intercambio y comunicación cultural que viniese así a facilitar y enriquecer el mutuo y necesario conocimiento.

Por ello, pues, las presentes circunstancias suponen no sólo la ocasión de conocer la pintura actual de ambos artistas, sino también –y dada su respectiva trayectoria– una buena oportunidad de recordar todo un itinerario plástico, directamente vinculado a los mencionados orígenes de la abstracción española.

Fueron concretamente Vera y Sahún quienes en los años sesenta (junto con Ricardo Santamaría) pondrían las bases para la abierta formación de la Escuela (o Grupo) de Zaragoza, que –como hemos indicado más arriba– recogería las preocupaciones de la anterior agrupación, Pórtico, a la que también perteneció Juan Vera.

Sus iniciativas estuvieron estrechamente vinculadas tanto a la práctica pictórica como a su teorización, editando incluso una serie de textos en torno al hecho artístico, sus peculiaridades y sus implicaciones cotidianas.

Indudablemente, en tan amplio período de tiempo, su pintura ha evolucionado. Sahún, a principios de los años sesenta, trabajaba arpilleras, telas metálicas o maderas, y cualquier *objet trouvé* podía pasar a formar parte de sus obras. El abundante empastado y los tonos monocordes (sobre todo los violentos negros y rojos) forzaban la expresión de un dramatismo –casi visceral– en su pintura.

Vera, a mediados de los cuarenta, abandonaba tanto la viveza cromática como la figuración, para vincularse a la abstracción formal. Será más tarde, a principios de los años sesenta, cuando sustituya el lienzo por la madera y la superposición de hierros y otros elementos, llegando experimentalmente a realizar una serie de esculturas. Sin embargo, en última instancia, continuará siendo la pintura el medio normal de su trabajo plástico.

Entre el 66 y el 67 se deshace el Grupo Zaragoza: Sahún dejará durante algún tiempo de pintar. Vendrá a ser como un período de reflexión y cuestionamiento propio. Vera, por su parte –renunciando a anteriores planteamientos–, iniciará una serie de exposiciones individuales.

Sin embargo en ambos –ahora juntos, en esta muestra actual– pueden hallarse las raíces de un determinado «pathos», de un expresivo sentimiento dramático: más directo, intenso y doloroso en Vera; más sutilmente formulado en Sahún, con las sorprendentes confrontaciones de las áreas cromáticas, no exentas de atractiva viveza.

Si el primero consigue, con la superposición de esa especie de grafismo estructural, dar a cada obra una sólida unidad, que aglutina los diversos elementos (incluso collages de objetos diversos), el segundo logra, con el controlado juego de cromatismos y urdimbres gestuales crear un espacio de ritmos y tensiones, esencialmente plásticos.

Ambos, insistimos, en su misma –y particular– evolución, han sabido superar (superando y manteniendo dialécticamente) las precedentes etapas

de su trayectoria para reintroducirlas –transformadas– en su actual pintura.

Se ha subrayado reiteradamente que, en este ecléctico y postmoderno horizonte del arte de los ochenta, quizá uno de sus principales rasgos sea la tendencia a que cada género artístico reasuma su propia historia. De ahí que también la pintura nos remita, antes que nada, a la pintura misma y los principales hitos de su pretérita diacronía, reescribiendo, de alguna manera, su respectiva y precedente trayectoria.

En tal sentido podemos reencontrarnos, desde el hoy, con las huellas estéticas del ayer. Vera y Sahún nos traen, por tanto, con su actual exposición, las claves evolutivas de cuantos elementos conformaron las propuestas vanguardistas de la abstracción de los sesenta. Mientras tanto, esperamos poder contemplar –algún día– una amplia muestra colectiva que recoja puntualmente lo que fue aquel panorama histórico del Grupo Pórtico y de la Escuela de Zaragoza. A ello emplazamos a los mismos organizadores y promotores de la presente exposición. Lealtad obliga.

*Román de la Calle, «J. Vera y D. Sahún: La abstracción de Ayer a Hoy», El Dominical, Las Provincias, 19-febrero-1984, Valencia.*

## y

### La lúcida intemporalidad de Daniel Sahún

Quien haya seguido siquiera sea someramente el devenir de la pintura de vanguardia aragonesa en las últimas décadas sabe muy bien quién es y qué lugar ocupa Daniel Sahún (Zaragoza, 1933) en el panorama de la pintura informalista. Renunciamos, por consiguiente, a repetir aquí las vicisitudes biográficas de este artista, incluido su apartamiento de la pintura en 1966, para reaparecer como nuevo Guadiana, renovado y pujante, en 1969. A cambio, intentaremos una aproximación por vía analítica a los parámetros que definen su personalidad.

Diremos de entrada que en la obra de Sahún se da ese fenómeno tan corriente que es partir de unos principios figurativos para paulatinamente pasar a fórmulas informalistas. Esta transición es mucho más rápida en Sahún que en otros pintores, indicio de una pronta madurez y más precoz claridad de ideas. Lo que en otros autores exige por lo común bastante tiempo, en él se produce concretamente entre 1960 y 1961. De este último año data la nueva estética de sus primeras arpilleras, en las que los elementos matéricos –collages diversos como hierros, enrejillados, piezas metálicas e incluso arpillera sobre arpillera, objetos encontrados– se superponen como se apilan los recuerdos que constituyen el sedimento de la memoria. En estos cuadros, en cuyo fondo hay siempre soterrado un poso de vida, la materia, incidida y requemada, adquiere un regusto trágico de dramática seriedad. Sucede así porque Sahún se cuenta, en unión de José Orús y Juan José Vera, entre los pintores aragoneses que mejor han sabido aprovechar las licencias que otorga el arte contemporáneo en lo referente al empleo de materiales extrapictóricos.

Los lienzos de la época informalista inicial –primeros años 60– están dichos con pincelada pausada, profunda, descriptiva de un tenebrismo anímico expresado en azules apagados, que se vivifican con ocasionales esgrafiados; no faltan más rigurosas soluciones tachistas acompañando a tonalidades cálidas y densas. Son trabajos hondamente meditados, de calidad poética enunciada según una gama de entrañables pigmentaciones, reforzadas con escayola, arena, barniz... Otras veces las pinceladas peinan la tela con trazos flamígeros en palpitante verticalidad.

Pero la personalidad de Sahún prosigue su evolución hacia fórmulas semánticas más complejas. Llega un momento –1964– en que cristalizan sus personales leyes asociativas. Son éstas auténticos «núcleos formativos» según el concepto de Umberto Eco, es decir, resultado de poner el binomio artista-materia conformadora al servicio de esa «selección intencionada» de los elementos constitutivos del cuadro que, de acuerdo con la terminología de León Bopp, es el gusto artístico. El resultado es una aparente improvisación gestual, de carácter azaroso, pero siempre atenta a las posibilidades texturales de la materia y obediente a la pauta impuesta por la sensibilidad del pintor. En el interludio que va desde 1970 hasta 1973, el papel se erige en soporte de tintas y acrílicos, asociados en dísticos de luz y color de convincente ejecución.

El paso del tiempo deja huellas fácilmente detectables en la obra de Sahún. En primer lugar –estamos en 1982–, la transición hasta su expresión actual se caracteriza por la ruptura, fragmentación y parcial sfumado del entramado negro primigenio, peculiar del planismo neocubista de los «pórticos» del 47 y del «Grupo Zaragoza», del que quedan restos deshilachados entre retazos de color, los cuales pasan a su vez de estar yuxtapuestos a una superposición dinámica y vitalista. Al hacer al mismo tiempo su aparición decidida el amarillo y el carmín, la paleta se alegra, perdiendo el talante taciturno de los años 60. La tectónica de los cuadros se estructura ahora en cúmulos de toques nerviosos dispuestos en paralelo, con parcelas de tonos calientes animados de trecho en trecho por rítmicas agujas de luz prendidas en el juego de equilibrios establecido entre materia y color. Son las denominadas por Whitehead «asociaciones solidarias», sugerentes en este caso de la poética de lo misterioso contenida en la pintura de Sahún. Resumen de la descomposición trabecular y de la reorganización cromática es el cuadro titulado «Memoria persistente» (1985), donde las áreas de colores cálidos, de gravedad circunscrita a la mitad inferior del lienzo, respiran por las zonas claras –brumas en ascensión– sabiamente dispuestas según un trabajo de composición y veladuras en extremo elaborado. En esta obra paradigmática se percibe, ciertamente, el palpito que anima la mejor pintura informalista.

La reconocida preferencia de Sahún hacia los azules se traduce a estas alturas en una breve serie de lienzos de toque medido y exquisito, que podrían muy bien pasar por la versión abstracta y quintaesenciada del nocturno figurativo.

En el terreno dialéctico, la interpretación estética de la pintura de Sahún tiene necesariamente que atender tanto a factores físicos objetivables (materia y forma artística), como al componente subjetivo (postura histórico-psicológica, expresión explícita del gusto), siendo el último elemento citado el que confiere mayor personalidad a esta obra.

El componente cromático está extraído del mundo circundante mediante prolijo procesado de los estratos más dramáticos y lacerantes de la realidad hasta dejar los colores en libertad, exentos de cualquier soporte identificable, guiándose en su posterior reordenación por el faro de la intuición bergsoniana, recurso intelectual que permite llevar al autor a buen puerto su exploración esteticista. Es, por consiguiente, pintura empírica por lo que tiene de fundamento y reflexión sobre las sensaciones visuales (Locke), y, por ello, con un componente racionalista mucho más marcado de lo que pudiera deducirse en una primera lectura.

Con sus personales cánones de belleza logra Sahún representaciones abstractas deliberadamente abiertas, buscando con ello tantas interpretaciones como sujetos contemplan la obra. Y, desde el momento en que ésta es un fenómeno comunicativo –vehículo de emociones– que exige ser

interpretado, tan válida es hoy como lo fue antaño en su origen, si, como sucede realmente, su contemplación conmueve en el presente lo mismo que en el pasado. De ahí la intemporalidad de estas pinturas.

Tales valores plásticos permiten a Sahun alcanzar objetivos comprensivos de elevada cota. Porque lo mismo logra la aprobación del conocedor que enjuicia su obra tras analizarla en proceso cognoscitivo a la luz de las reglas en uso, como el aplauso del gran público, que admira intuitivamente estos cuadros «porque le gustan», lo que equivale a decir que conmueven su capacidad emocional. La impalpable corriente comunicativa así establecida entre el autor y el espectador desacraliza el hecho pictórico y presta a la pintura de Sahun un carácter intimista, de cosa estimada y entrañable.

El resultado final es una obra de lúcida trascendencia, que hunde sus raíces en el substrato matérico del mundo real para extraer de él la esencia última del color y manifestarse como producto de una sensibilidad refinada, creadora de imágenes nuevas, vehículo de los más sutiles preciosismos cromáticos.

*Jaime Esain en Juan José Vera. Daniel Sahun 1948-1987, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987.*

y

### Metafísico bodegón

#### I. – METAFÍSICO BODEGÓN

El día, el derramado espacio.

La noche, el concentrado tiempo.

Y tú, sujeto, en medio, amontonando  
la sucesión de objetos que irrumpen de lo oscuro;  
dando brochazos de apariencia  
a lo que pesa desde abajo,  
a lo que finge ser real:  
el bodegón profundo de las cosas o seres  
que hay que amarrar con sogas sórdidas  
para que, recluso, no se escape  
por la ilusión rosada.  
Y tú, sujeto, en medio, ungiendo en luz  
esa irreal marina extensa que se ahoga  
ahorcada de algún clavo,  
al límite de su aventura azul,  
oh delericta tabla de naufragios.

¿Cómo pintar la terca obstinación del tiempo  
que de un color ambiguo nos existe?

¿Cómo pintar esa pregunta antigua  
que picotea en el balcón  
la enredadera del momento verde,  
cavando en la furiosa nada amoratada  
una respuesta de ropaje o breve o negro?  
¿Cómo pintar lo que interroga en el alféizar,  
ese funesto pájaro que escarba  
en la maceta, ahondando un punto rojo?

¿Cómo pintar la púrpura del grito?  
¿Cómo pintar la luna que encandila?  
¿Y ese perro husmeando el horizonte?  
¿Y esa nao que aguarda ensimismada en la bahía?

#### II. – GRAN ANGULAR

¿Quién pintará la fábula del tiempo,  
agua o espejo del Zodíaco,  
antes que otros espejos nos despeinen?  
¿Quién pintará el cartón que guarda  
la prisa del zapato, sus dos huellas  
de tierra dura o parda, que se oxidan?

¿Quién pintará esa sombra que se ahuyenta  
cuando el solsticio azul nos desparrama?  
¿Quién pintará las máscaras solarizadas  
bajo la bóveda sonora, debajo del ozono limpio?  
¿Y el susto que, en la tapia, insulta a la blancura,  
quién pintará?

¿Quién pintará el telón del fondo flavo  
donde la ausencia se acostumbra a nunca?  
¿Quién pintará la vibración cobalto de la altura,  
el desparpajo de la primavera, o fresco o claro?

¿Quién pintará la música que trilla  
con timbres amarillos las eras del estío?  
¿Y el oro del deseo cuando el otoño nos deslíe o llueve?  
¿Quién pintará la desalmada sábana de eternidad,  
vela o viaje de cada vida ausente, invierno largo?

#### III. – DESDE EL PASPARTÚ

¿Qué pintamos aquí, pintando y despintando  
 en la naturaleza viva entonces muertos?  
 ¿Qué pintamos aquí, pintando y repintando  
 el infrarrojo origen de la célula?  
 ¿Qué pinta usted, qué pinta?  
 ¿Qué pinta aquél que pinta subido en un andamio?  
 ¿Qué pinta ese otro tirado en las aceras?  
 ¿Qué pinta el diletante que no pinta?  
 ¿Qué pinta el que no pinta nada?  
 ¿Qué pinta el que adjudica la subasta?  
 ¿Qué pinta ese marchand que se las pinta siempre  
 para engordar con el valor de cambio?  
 ¿Qué pinta el crítico que acaso muerde  
 la mano del artista que le enmarca?  
 ¿Qué pinta ese monóxido monologante del monóculo?  
 ¿Qué pinta sin amor, sin odio?  
 ¿Qué pinta el que prologa la muerte de la Estética?  
 ¿Y su merced, qué pinta?  
 ¿Qué pinta usted, qué pinta?  
 ¿Qué pintamos aquí, qué despintamos todos?

*José Antonio Rey del Corral, en Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1987.*

y

### Dos clásicos contemporáneos

Estoy absolutamente convencido de que si Juan José Vera (1926) y Daniel Sahún (1933) no fueran reales habría que haberlos inventado. Tan necesarios son estos dioscuros fraternales, esta indisoluble pareja artística para explicar el devenir del arte de vanguardia en Aragón. Ellos, que son su obra, una obra concebida desde radicales presupuestos estéticos aunque ejecutada en el marco de una vida cotidiana ausente de aspavientos y aun rutinaria, nos ayuda a colmar el vacío que abrió su boca negra cuando el Grupo Pórtico –Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Antón González, el propio Vera– se vio abocado, luego de haber dado la campanada mayúscula de la abstracción pictórica, allá por el año 1949, a un relativo silencio, condicionado por un contexto política y socialmente hostil, casi tan tenaz como la persistente sequía de la más larga autarquía que haya padecido este país, o dispersándose en busca de más favorables climas –caso de Fermín Aguayo– o incurriendo en una reclusión desesperanzada –caso de Santiago Lagunas– para la que bien valdría la pena cualquier tentativa de rescate.

Vera Sahún, Sahún y Vera –aunque no sólo ellos, también Ricardo Santamaría, más tarde Julia Dorado, entre otros– instigados por quién sabe qué demoníaca pasión creadora, impelidos por alguna secreta fuerza que, acaso, ni ellos mismos sabrían explicar, reanudaron el hilo de una conciencia artística llena de promesa y aventura, agrupados, según feliz expresión de Jean Cassou, «bajo el signo de la capital de Aragón, es decir, de la gloriosa provincia (sic) donde nació Goya». Quienquiera que haya vivido la experiencia cultural de los primeros sesenta, en Zaragoza, no podrá nunca olvidar la estremecedora sorpresa que sacudió su mirada ante la presencia de esas tablas violentamente ensambladas de Vera o de

esas arpilleras de inaudita ferocidad de Sahún que, así, daban réplica a la atonía reinante, al amorfo mundo cultural zaragozano. Aldabonazo, el suyo. Portazo, aquél, no de cerrar cuanto de abrir una experiencia estética y humana que, luego, sería imposible interrumpir.

Más tarde, finalizando la década aludida, también ellos se recluirán en la privacidad –apenas asaltada por la ocasional presencia en alguna otra expedición/exposición colectiva. Puede que, incluso, más de uno llegara a pensar, interesada o inocentemente, que ya no eran de este mundo, que los dioscuros de esta historia ya estaban colgados para siempre en el cielo o en el limbo del mito, que todo este tesoro de colores dramáticos, de gestos expresivos, de elocuentes maneras con que, una vez, nos habían regalado estaría desvanecido en los sótanos de algún museo imposible.

Tan sólo andando los ochenta, reaparecería Vera y Sahún, ante un público que, especialistas al margen, lo ignoraba todo de ellos, de su obra, esta vez, requeridos desde las instituciones económicas, que les abrieron puertas tanto tiempo obstinadas. Desde entonces, la gente, el público general –no sólo los enterados, también los enterados– pudieron constatar que sí existían, que no habían dejado de existir a través de una «obra en marcha», ininterrumpida. Luego, el gran acierto del Ayuntamiento de Zaragoza, al programar esa gran exposición retrospectiva (1987), confirmada por el plebiscito de esos miles de visitantes que, allí y entonces, reconocían la existencia de dos clásicos contemporáneos. Que no otra cosa son Vera y Sahún, Sahún y Vera, dos clásicos inevitables para la comprensión de nuestra pintura actual, dos artistas como la copa de un pino, dos maestros que tienen muchísimo que pintar.

*José Antonio Rey del Corral, «Dos clásicos contemporáneos», El año del Día Tomo II. Aragón en 1987, Zaragoza, 1987.*

y

### Presentación

Como escribir es valorar, vaya por delante que entre las obras más hermosas que se han pintado en España en la segunda mitad del siglo xx son bastantes las que llevan la firma de Sahún y de Vera. Pero como esta clase de valoraciones suelen aportar muy poco, se hace necesario un mínimo análisis de sus obras en espera de que alguien profundice en ellas como se merecen.

El expresionismo abstracto, aunque con algunos precedentes importantes (tal vez los más directos habría que buscarlos en el descubrimiento por los occidentales de la importancia estética de las caligrafías del Extremo Oriente y la expresividad de sus manchas esparcidas), es un fenómeno posterior a la Segunda Guerra Mundial (Poliakoff, Arshile Gorky, Jackson Pollock). Curiosamente en Zaragoza se produce un movimiento sumamente imaginativo, decididamente abstracto, que intenta penetrar, a través de formas y facturas muy contundentes, en la expresión total. Y se produce mucho antes que en el resto de España. En los años 40, un expresionismo abstracto de la máxima calidad, no es en Zaragoza obra de un artista, sino de un colectivo consciente de su identidad como grupo. Hay que destacar la importancia decisiva de Santiago Lagunas; pero es de justicia señalar que de todos aquellos pioneros, fue Vera quien, desde el principio, hizo una pintura más personal. Aguayo y Laguardia, con todo su talento artístico, siempre dieron la impresión de glosadores de la obra de Lagunas (con todos los méritos que esto tuvo en aquellos años). No dudo que algún día se reconocerá la

aportación del joven Juan Vera de los años cuarenta. En la década siguiente, el expresionismo abstracto tuvo su máximo desarrollo (junto a los nombres citados, junto a Bram van Velde, Nicolas de Stael, Pierre Soulages y otros muchos, aparecen en Barcelona y Madrid movimientos importantes, como Dau al Set y El Paso). Es también de justicia señalar la presencia aragonesa en el caso madrileño (Victoria, Viola, Saura y Pablo Serrano). En esta década trabajó Vera con distintos materiales, madera, metales y fragmentos textiles, incorporando todo a la obra pictórica, y desarrolló un tipo de trazado y de textura de la máxima generosidad y equilibrio formal. Algunos veteranos del grupo Pórtico terminaron formando parte del Grupo Zaragoza, junto, entre otros, a Daniel Sahún.

Sahún, más que ningún otro del Grupo Zaragoza, se volcó en la abstracción lírica, partiendo del expresionismo. Sus últimas exposiciones apelaban a emociones casi musicales. Ya en los años sesenta empezó a alejarse de los trazos rectos, tan característicos de todo el Grupo. Y creo que captó mejor que ningún otro la complejidad posible de los colores. Las formas contundentes de sus primeros lienzos perdieron todo protagonismo de detalle para dar paso a la imagen completa. Hay que ser un gran artista para no perderse en esta evolución. Su estilo, inconfundible, refleja gran sensibilidad a la vez que misterio y dramatismo.

*Texto de Enrique Gastón para la exposición Sahún-Vera en pequeño formato, Residencia de Artistas Galería Enrique Gastón, Jaulín (Zaragoza), 1989.*

### Daniel Sahún o el drama de la eterna noche

Ahí se ha quedado la noche: ha penetrado en un mar de tinieblas como un caballo de sombras que ingresa en lo oscuro. Daniel Sahún permanece mudo un instante y observa los vencejos ciegos, los látigos de la arboleda, las figuras sonámbulas que fueron crepúsculo. Un vendaval de emociones los ha transfigurado: se han vuelto drama o aterradora sensualidad. Se han vuelto noche en el corazón de la noche, que no otra cosa es para el artista su cuadro. No es una paloma ebria de pureza ni un madrigal luminoso de anhelo. Para Daniel Sahún el arte es esencialidad estricta, la caligrafía desgarrada de una escritura que no teme ni a la muerte ni al vacío. Para Daniel Sahún –que se siente hombre o sueño, artesano de un reino lóbrego donde la vida exige por igual armonía y tormento, suavidad y ceniza– su oficio es un paso adelante en las tinieblas, ese galope desesperado a favor de la última claridad que se encuentra en el confín del túnel, en esa región indecible donde la llama se agiganta y se torna herida, vigoroso arrebató, cráter de sangre y de parameras. Más allá del arrabal de la angustia, al otro lado de los tigres y de las serpientes del trazo, está la libertad.

El artista se ha quedado inmóvil, pero habitado. No espera nada del mundo. En este océano de su estancia –el taller del pintor es un observatorio de astros, un precipicio o un espejo donde se eterniza el invierno– anochece siempre. Por eso entendemos su austeridad cromática, su gusto por el silencio, la obstinación por desnudarse en negro o en piedra. Daniel Sahún respira, alienta, vibra aquí. Alimenta de oscuridad sus iguanas. Retuerce el gáznate de su infinita melancolía y la derrama en el lienzo como un racimo de despojos, como el rastro del invisible río de la fatalidad.

\* Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Valencia, febrero.

El exorcismo anuncia el único afán: reinventarse, construir y destruir, vaciarse ahí –texturas, empastes, gesto: todo converge en la armonía del alma– hasta quedar temblando en el único y torturado rostro de la noche.

## 1

### Papeles

Daniel Sahún crea mundos o montes de llanto afuera porque lleva un mundo dentro. Cuando se enfrenta a los *papeles* (esa superficie que desencadena un ademán de alegría), se vuelve otro: ignora las estaciones enfermas, el otoño desabrido, los caprichos del dolor. Véanlo. Los colores se multiplican en fulgor: adivinamos un pájaro azul, la crepitación del fuego, un río de oro. La sombra se ha esfumado entre la fronda y un desorden iluminado convoca cuerpos, fugas, planos libres. No es que el artista se haya mudado de piel: sigue en la función, sereno y decidido, pero está más hambriento que nunca de otra existencia. Como si fuese más libre o un ángel disuelto en un torbellino de manchas.

¿Qué puede ocurrir a partir de ahora? El mar se prolonga y se abre una ventana a un ángulo del sol.

## 2

### Collages

Nunca ha querido engañar a nadie. Daniel Sahún no nació en las escuelas ni tuvo un maestro protector que le enmendase la imperfección, la zozobra del creador incipiente, el miedo inicial. Aunque una obra: una existencia de artista riguroso y entregado a sus dudas no nace de la nada. Se forja. Se hace con obstinación, mirando, ofreciéndose. O transitando aquí y allá entre un paisaje agreste de Jasper Johns, en el pantano puro y exento de Mark Rothko o asomándose al brocal del arte libertino, descorazonado y rebelde de las vanguardias históricas. Pensemos en el pionero remoto Cézanne, en Jackson Pollock, en De Kooning con sus vértigos salvajes, en el atormentado Warhol y su factoría lujuriosa que impregnó de estigmas sus lienzos. Pues bien, Daniel Sahún (que no es inocente ni tampoco ingrato) se ha zambullido de nuevo en sus goces y en su autobiografía, en su geografía de artista con otros. Y así le han salido estas formas abigarradas: son un puro homenaje, la glosa de un destino y una vocación. Así podríamos ver los *collages* como un eje simbólico que esclarece en tersura la actitud del artista. El autorretrato –aunque no veamos los ojos, ni la carne excitada ni el buzo sucio de cada instante– no es sólo una conjetura: ahí está el pincel, la lata de sardinas o el recuerdo de una barca, las letras sumergidas, este paisaje conmovedor en que el pintor indaga y donde se abandona. Aquí está la herencia que Daniel Sahún hace suya y devuelve a los otros.

## 3

### La pintura como desenlace

No hay trampa alguna. Daniel Sahún no tiene emboscadas ni se siente un forajido oculto en la enramada. Ha crecido inevitablemente en tiempos oscuros, en una insidiosa época de sotanas y de infamia. Y su corazón, como el de tantos, conoce el amargor de la ponzoña, el desasosiego, el poder de la resistencia. Quizá sin quererlo, desde muy joven siguió unas huellas, una dura luz opaca y triangular, un edificio desdibujado por la rotundidad y la blasfemia. ¿Cómo no va a reconocerse en Lagunas o en Aguayo y en esa línea terrosa de páramos y de símbolos inquietantes?

Daniel Sahún no miente. Se entrega en un sacrificio de despojos. Es un señor del caballete, de las texturas, de sí mismo. Que nadie espere transformaciones, caídas, un arte superficial. Al contrario. Regresa con sus ocres de antaño, con su gravedad inmaculada, aunque no le ha importado inventarse una salida, varias puertas condenadas a este oscuro laberinto. Por tanto, este drama de personaje único concluye como debiera; el creador es fiel a su historia y su historia son sus materiales, el modo de mirar, la paciencia, una emoción contenida, la feroz convivencia del caos y del equilibrio, el empeño purificador de la destrucción.

*Antón Castro en Daniel Sahún. Desde el interior, exposición itinerante, Escuela de Arte Actual, Sala 1 de la Escuela de Arte. Zaragoza, 1995.*

y

### Entrevista a Daniel Sahún

*Sin duda alguna, Daniel Sahún es uno de los pintores históricos de Aragón. Su nombre está inscrito en el devenir pictórico de Zaragoza y su obra –la del pasado y la del presente– destella claras notas de calidad, autenticidad y coherencia, además de una actitud de apertura y de vanguardia.*

*Motivo de tus inicios. ¿Cómo se produce tu acercamiento y acceso al mundo de las artes? ¿Fue, en algún modo, costoso el comienzo y el logro de obtener el primer conocimiento y aceptación entre los pintores y entendidos de aquellos momentos?*

En realidad, yo comencé a pintar «en serio» algo tarde, alrededor de los 28 años. Fue un proceso lento y de maduración, de largos años de ver, estudiar y ensayar en la pintura, hasta encontrar el momento en el que creí que estaba preparado. He tenido la suerte de estar arropado por pintores siempre.

*Tú eres un pintor autodidacta. No has aprendido en academias ni has cursado los estudios de Bellas Artes. ¿Cómo crees que esta circunstancia influye en la trayectoria y producción de un artista? Explícanos el mecanismo de aprendizaje que tú has utilizado.*

El no haber estudiado Bellas Artes es bueno y malo para un pintor: bueno porque no tienes ningún lastre académico del que huir; malo porque es muy duro pintar sin saber cómo hacerlo. En mi caso, he aprendido viendo mucha pintura –en los libros o museos– y haciendo mucha mano al embarnar papeles para luego romperlos.

*Desde hace tiempo, te encuentras incardinado en las corrientes de la abstracción de manera persistente y consciente. Sin embargo, tus primeros pasos como pintor público estaban ligados a la figuración. ¿Por qué experimentaste esa transformación?*

Entre los siete cuadros presentados en mi primera exposición «I Salón de Pintura Pasaje Palafox», en septiembre de 1961, estaba mi primer cuadro abstracto: un collage titulado «Pintura Caprichosa», en el que sobre la pintura fresca estaban incrustados piedras y trozos de saco. Este cuadro fue posteriormente destruido por mí. El resto de obras de esta exposición eran paisajes y figuras, incluso un desnudo. Después de este primer collage, pasé ya al año siguiente a pintar solamente abstracto, porque intuí que era el camino a seguir y también por la influencia que produjo en mí la pintura de Santiago Lagunas y Fermín Aguayo.

En los años 70 realicé una neofiguración por un breve tiempo y esto me llevó a profundizar todavía más en la abstracción.

*Grupo Escuela de Zaragoza o Grupo Zaragoza. Santamaría, Vera y Sahún lucen el título de fundadores, animadores y columna vertebral. Otros se unieron al grupo más tarde. Cuéntanos cómo sucedió la gestación y nacimiento del grupo. ¿Os guiaba algún objetivo o función específica? Acláranos igualmente la polémica sobre su nominación.*

En octubre de 1962 llevé dos arpilleras y una pintura a la exposición Arte Zaragozano Actual, preparatoria del Primer Certamen Nacional de Artes Plásticas. En esta exposición concurren los pintores Santamaría y Vera, que en el año anterior habían realizado una exposición conjunta con el título *Dos Pintores Actuales Zaragozanos*. A ellos les gustó mi obra, se pusieron en contacto conmigo, nos reunimos en el estudio de Santamaría y me propusieron formar parte del grupo con el nombre «Escuela de Zaragoza», en recuerdo y homenaje al Grupo Pórtico y para ser continuador del mismo. Yo naturalmente me pronuncié con un «sí».

Tiempo después, tras una carta publicada en la prensa y firmada por varios pintores zaragozanos, protestando por el nombre de Escuela de Zaragoza, fue cambiado por el nombre de Grupo Zaragoza.

*Con la perspectiva que nos otorga el presente, ¿consideras que ha sido, para vosotros, orgullo o peso el proclamaros y ser en la práctica, según el ideario de vuestro grupo, seguidores y propulsores del Pórtico?*

Entre el Grupo Pórtico y el Grupo Zaragoza ha habido un ideario estético muy parecido, con diferencias de distancia en el tiempo entre los grupos: un peso y un orgullo.

*Década de los 60. Presencia continua. Reconocimiento. Efervescencia de exposiciones: traspasando los límites locales y españoles. ¿Cómo se puede explicar que no entrarais ni entonces ni posteriormente en la infraestructura de las galerías y el mercado del arte?*

No sé a qué ha sido debido. Creo que René Metrás estaba interesado. Juana Mordó estuvo en la inauguración del Grupo en Madrid en marzo del 65. ¿Intrigas? Nada se produjo. Posteriormente, con la disolución oficial del Grupo en octubre del 67 caímos poco a poco en el olvido.

*Llama la atención, en un primer repaso a tu producción artística, la coherencia y el respeto a tu propia pintura. No se atisban concesiones a la facilidad ni a la complacencia. Por el contrario, los sentimientos dramáticos, de dolor y de inconformismo conviven y perviven en tus cuadros. ¿Estás de acuerdo?*

Creo que la coherencia es muy importante en la obra de un pintor. No se puede estar cambiando de estilo todos los días. Se avanza poco a poco, eso sí, con la seguridad que te da el tiempo: el pintar lo dan los años. Mi austeridad en el color siempre persiste y es lo que me proporciona cierto dramatismo en la pintura aunque creo que nunca angustia. El período en que te ha tocado nacer en este país te marca para siempre.

*Creemos que tu pintura rezuma clasicismo. ¿Ves tú algunos valores clásicos en tus obras? Nómbranos alguno de tus pintores preferidos de la Historia del Arte.*

El gusto cada día más por la pintura clásica hace que en algún «brochazo» se vislumbre algo de ella. Hacer pintura abstracta con un fondo de pintura clásica española a veces lo pretendo.

Nombrar pintores que me gustan es difícil porque son muchos, pero voy a citar algunos: Fra Angélico, Vermeer, Velázquez, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso o un largo etcétera hasta la pintura actual.

*Tu postura de futuro.*

A estos años de mi vida no se cambia. Seguiremos pintando, mientras se pueda, con satisfacción, pero atento a no caer en el manierismo. Lo peor que le puede pasar a un pintor es copiarse a sí mismo. Mi postura siempre: mi independencia y honestidad.

*Arte a la Escuela en Daniel Sahún. Desde el interior, exposición itinerante, Escuela de Arte Actual, Zaragoza, 1995.*

y

### Daniel Sahún Pascual

En la exposición de pintura vimos algunos cuadros de varios artistas aragoneses, Vera, Blanco, Cano, Bayo y Sahún. Todos los cuadros me han gustado bastante, pero los que más me han llamado la atención han sido los de Sahún, en especial su cuadro: «Azul de la emoción lejana» por su originalidad.

Una de las cosas que más me han impresionado de esta pintura es la utilización de materiales poco frecuentes. Algunos de los que se pueden encontrar son, por ejemplo, pedazos de tela, arpillera, una bolsa de papel cubierta de pintura, un trozo de metal y una especie de placa metálica circular.

Otra de las cosas que también me ha llamado la atención ha sido los colores utilizados. Son colores oscuros o claros, pero no son muy llamativos. Algún color utilizado es el negro, el blanco, el azul, el marrón, el amarillo, etc. Pero algunos de éstos se encuentran en diferentes tonos. Esta mezcla de colores, de distintos tonos, desde mi punto de vista, da profundidad a la obra.

Es un cuadro que, a primera vista, parece una tontería que cualquier persona puede hacer, lo digo también por comentarios que he oído de mis compañeros. Pero, si lo observas detenidamente, te das cuenta de que es un trabajo bastante costoso, muy original y además es posible que tenga un significado, o mejor dicho, que el artista haya reflejado en él sentimientos que no se dan a conocer (...)

*Manuscrito fotocopiado y encontrado en los archivos de Daniel Sahún, redactado en 2000 por una estudiante de primero de Bachillerato de Zaragoza con motivo de la exposición Para ver arte. Cuatro exposiciones conmemorativas de los 25 Años del I. E. S., Jerónimo Zurita. Zaragoza, octubre 2000.*











# CATALOGACIÓN

- 1 Necrópolis, 1961, 50 x 120 cm, arenas y óleo/ tabla; «Daniel/ Sahún, 61» (parte inferior derecha); colección particular
- 2 S-T, 1961, 20 x 40 cm, tinta/ papel; «Daniel/ Sahún, 61» (parte inferior derecha); colección particular
- 3 S-T, 1961, 20 x 40 cm, tinta/ papel; «Daniel/ Sahún, 61» (parte inferior derecha); colección particular
- 4 S-T, 1961, 65 x 50 cm, arenas y óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 61» (parte inferior izquierda); colección particular
- 5 Motivo musical, 1961, 81 x 100 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera; «D. Sahún, 61» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Conrado A. C. Castillo, 1.ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Jaca, 1963/ Separata: Conrado A. C. Castillo, Estudio-I, Zaragoza, 1963; Groupe Zaragoza, París, 1967; 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, 1979; Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, Zaragoza, 1984; Borrás Gualis, G. (dir.), Enciclopedia temática de Aragón. Tomo 4. Historia del Arte II. De la Edad Moderna hasta nuestros días, Zaragoza, 1987; Pintura aragonesa del románico al siglo xx, Zaragoza, 1991
- 6 Dique Seco, 1962, 130 x 97 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera; «Daniel/ Sahún, 62» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, 1979; Pérez-Lizano Forns, Manuel, «Daniel Sahún Pascual», Zaragoza n.º 4, marzo 1979, Zaragoza; Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, Zaragoza, 1984; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 7 Meditación, 1962, 81 x 100 cm, óleo sobre arpillera; «Daniel/ Sahún, 62» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Exposición de Arte zaragozano actual, Zaragoza, 1962; Exposición Grupo Zaragoza, París, 1967; 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza, 1947-1967, Zaragoza, 1979; Juan José Vera. Daniel Sahún, 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 8 La fragua, 1962, 97 x 130 cm, ensamblaje, arenas y óleo/ arpillera; «Daniel/ Sahún» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Conrado A. C. Castillo, 1.ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Jaca, 1963/ Separata: Conrado A. C. Castillo, Estudio-I, Zaragoza, 1963; Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965; 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, 1979; Pérez-Lizano Forns, Manuel (coord.), Diccionario antológico de artistas aragoneses 1947-1978, Zaragoza, 1983; Santamaría, Ricardo, «El Grupo Zaragoza», Andalán n.º 423, Marzo 1985, Zaragoza; Torralba Soriano, Federico, Pintura contemporánea aragonesa, Zaragoza, 1979; Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, Zaragoza, 1984; Pérez-Lizano Forns, Manuel, Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993, Zaragoza, 1995
- 9 Retablo, 1963, 100 x 73 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera; «Daniel/ Sahún, 63» (parte inferior derecha); colección particular
- 10 Día gris, 1963, 97 x 130 cm, óleo/ lienzo; colección particular  
Bibliog. y exp.: II Bial de Pintura y Escultura, Zaragoza, 1963; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 11 Funeral, 1963, 90 x 117 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 63» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog.: Santamaría, Ricardo, «El Grupo Zaragoza», Andalán n.º 423, Marzo 1985, Zaragoza.
- 12 S-T, 1963, 70 x 55 cm, ensamblaje, virutas de metal/ tela metálica; colección particular  
Bibliog. y exp.: Conrado A. C. Castillo, 1.ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Jaca, 1963/ Separata: Conrado A. C. Castillo, Estudio-I, Zaragoza, 1963; VII Exposición Escuela de Zaragoza, Barcelona, Zaragoza, 1964; Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965
- 13 Corrida, 1963, 118 x 90 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera «Daniel Sahún, 63» (parte inferior dcha.); colección del artista  
Bibliog. y exp.: Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965
- 14 El buque fantasma. Homenaje a Wagner, 1963, 130 x 196 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera; «Daniel/ Sahún, 63» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987; Borrás Gualis, G., y Lomba Serrano, Concha, 75 Años de pintura aragonesa (1924-1999), Zaragoza, 1999; Lomba Serrano, Concha, La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001), Zaragoza, 2002  
Exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún, 1948-1987, Zaragoza, 1987; Rechazado en la II Bial de Pintura y Escultura, Zaragoza, 1963
- 15 Detritus II, 1963, 100 x 81 cm, ensamblaje, arenas y óleo/ arpillera; «Daniel/ Sahún, 63» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, 1979
- 16 Tiempos miserables, 1963, 146,5 x 114 cm, ensamblaje y óleo/ tabla; «Sahún, 63» (parte inferior derecha); colección particular. Retocado y finalizado en 1998  
Bibliog. y exp.: 3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular, Zaragoza, 1964
- 17 Formas en embrión, 1964, 130 x 88 cm, óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965; Groupe Zaragoza, París, 1967

- 18 Personajes, 1964, 130 x 97 cm, óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: VII Exposición «Escuela de Zaragoza». Cercle Artistic de Sant Lluç. Barcelona, Zaragoza 1964; Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965; III Bienal de Pintura y Escultura, Premio de Zaragoza, Zaragoza, 1965; Groupe Zaragoza, París, 1967; Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, Zaragoza, 1984
- 19 Juegos florales, 1964, 88,5 x 115,5 cm, óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular
- 20 El fin de los tiempos, 1964, 100 x 150 cm, óleo/ lienzo; colección particular
- 21 Resurge, 1964, 162 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo Escuela de Zaragoza, Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Beirut, 1965; Groupe Zaragoza, París, 1967; Calvo Serraller, Francisco. España medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985, Madrid, 1985; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 22 Aquelarre, 1964, 89 x 116 cm, óleo/ lienzo; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 23 S-T, 1964, 64 x 49 cm, látex/ papel; «Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular
- 24 S-T, 1964, 64 x 49 cm, látex/ papel; «Sahún, 64» (parte inferior izquierda); colección particular
- 25 Azaila, 1964, 100 x 81 cm, collage, ensamblaje y arenas/ arpillera; «Daniel/ Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: XXII Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Logroño, 1964; 3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular, Zaragoza, 1964; Groupe Zaragoza, París, 1967; 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, Zaragoza, 1979; Santamaría, Ricardo L., El grito del silencio, Zaragoza, 1980; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987; Gil, C., «Vera y Sahún en La Lonja», Nuestra Zaragoza. Boletín informativo del Ayuntamiento de Zaragoza n.º 60 enero 1987, Zaragoza; Murriá, Alicia, «Vera y Sahún en La Lonja. La abstracción como apuesta», El Día, 25 enero 1987, Zaragoza; Grupo Pórtico 1947-1952, Madrid, 1993; 90 años de arte en Aragón, Zaragoza, 1995; Mirar dentro de la Caja, Zaragoza, 2003
- 26 S-T, 1964, 22 x 17,5 cm, collage y óleo/ papel; «Daniel Sahún, 64» (parte inferior derecha); colección particular  
Exp.: Exposición de Christmas, Zaragoza, 1964
- 27 Pasión, 1965, 81 x 65 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 65» (parte superior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Escuela de Zaragoza, Madrid, 1965; VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», Lisboa, 1965; The display of the works of Zaragoza Group, Bagdad, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965; Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Damasco, 1965
- 28 España de postguerra, 1965, 146 x 114 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 65» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 29 Ejecución, 1965, 92 x 73 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 65» (parte inferior derecha); colección particular. Retocado en 2005.
- 30 Exorcismos, 1965, 130 x 92 cm, óleo/ lienzo; Cortes de Aragón  
Bibliog. y exp.: Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, Zaragoza, 1984; A primera vista. Colección de arte de Las Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999
- 31 S-T, 1965, 99 x 70 cm, ensamblaje y óleo/ arpillera; «Sahún, 65» (parte superior derecha); colección particular. Retocado en 2005.
- 32 Pared marrón, 1966, 99 x 70 cm, collage y óleo/ lienzo; «Sahún, 66» (parte inferior izquierda); colección particular. Retocado en 2005  
Bibliog.: Ángel Azpeitia, «Iniciación y desarrollo de la pintura abstracta en Zaragoza», Artes Plásticas n.º 31-32 Especial Aragón, septiembre-octubre 1979, Barcelona.
- 33 S-T, 1970, 56,5 x 37,5 cm, tinta y clara de huevo/ papel; «Sahún, 70» (parte inferior derecha); colección particular
- 34 S-T, 1970, 56,5 x 37,5 cm, tinta y clara de huevo/ papel; «Sahún, 70» (parte inferior derecha); colección particular
- 35 Fiesta, 1971, 65 x 45 cm, gouache/ papel; «Sahún, 71» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 36 S-T, 1979, 130 x 97 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 79» (parte inferior derecha); colección particular  
Exp.: Exposición de Daniel Sahún. Trayecto 1978-92, Zaragoza, 1992
- 37 Huella, 1979, 130 x 97 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 79» (parte inferior derecha); colección particular  
Exp.: Exposición de Daniel Sahún. Trayecto 1978-92, Zaragoza, 1992
- 38 Ático izquierda, 1981, 96 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 81» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Sahún-Vera, Valencia, 1984
- 39 Lucha por la libertad, 1982, 81 x 100 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 82» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Sahún-Vera, Valencia, 1984
- 40 Cantares, 1983, 130 x 162 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 83» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Sahún-Vera, Valencia, 1984; Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Zaragoza, 1984; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 41 Mujeres en el mar, 1984, 81 x 100 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 84» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Zaragoza, 1984; Rábanos, Carmen, «Colegio de Arquitectos: panorama actual del arte abstracto en Zaragoza. Dorado-Lecea-Sahún-Vera», Andalán, n.º 417-418, diciembre 1984-enero 1985
- 42 Días de lluvia, 1984, 97 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 84» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Zaragoza, 1984; Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987

- 43 S-T, 1983, 56,5 x 76 cm, gouache/ papel; «Sahún, 83» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. Gouaches, Zaragoza, 1985
- 44 Mediodía de verano, 1984, 97 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 84» (parte inferior izquierda); Ayuntamiento de Zaragoza  
Bibliog. y exp.: Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Zaragoza, 1984; Azpeitia, Ángel, «Panorama actual del arte abstracto en Zaragoza (I)», Heraldo de Aragón, 13 diciembre 1984, Zaragoza
- 45 Diálogo en penumbra, 1985, 130 x 130 cm.; óleo/ lienzo; «Sahún, 85» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 46 No diré el lugar, 1985, 130 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 85» (parte superior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 47 Espacio en gris, 1986, 97 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 86» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: II Premio Isabel de Portugal, Zaragoza, mayo 1987 (Mención de Honor)
- 48 Triste alegre andaluz, 1986, 130 x 162 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 86» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 49 Espacio alegre, 1986, 130 x 97 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 86» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: I Premio Isabel de Portugal, Zaragoza, 1986 (1.ª accésit)
- 50 S-T, 1985, 50 x 65 cm, gouache/ papel; colección particular
- 51 Verde veronés, 1985, 51 x 76 cm, óleo/ papel; colección particular  
Bibliog. y exp.: Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Zaragoza, 1987
- 52 S-T, 1986, 50 x 75 cm, óleo/ papel; colección particular
- 53 Faubourg, 1987, 130 x 97 cm, acrílico/ lienzo; «Sahún, 87» (parte inferior izquierda); colección particular  
Exp.: Daniel Sahún, Zaragoza, 1988
- 54 Collioure, 1990, 130 x 150 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 90» (parte superior derecha); colección particular
- 55 S-T, 1993, 162 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 93» (parte inferior izquierda); colección particular  
Exp.: Daniel Sahún. Pinturas, Zaragoza, 1994
- 56 Manhattan Blues, 1994, 100 x 100 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 94» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. Desde el interior, Zaragoza, 1995
- 57 Pero en el fondo el cielo es azul, 1989, 49,5 x 69 cm, gouache/ papel; «Sahún, 89» (parte inferior izquierda); colección particular
- 58 Noche oscura, 1991, 51 x 73 cm, gouache/ papel; «Sahún, 91» (parte inferior izquierda); colección particular
- 59 S-T, 1992, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «Sahún, 92» (parte inferior derecha); colección particular
- 60 S-T, 1992, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «Sahún, 92» (parte inferior izquierda); colección particular
- 61 S-T, 1992, 60 x 60 cm, gouache/ papel; «Sahún, 92» (parte inferior derecha); colección particular
- 62 S-T, 1993, 55 x 76 cm, gouache/ papel; «Sahún, 93» (parte inferior derecha); colección particular
- 63 S-T, 1993, 89 x 116 cm, collage y óleo/ lienzo; «Sahún, 93» (parte inferior derecha); colección particular  
Exp.: Daniel Sahún. Pinturas, Zaragoza, 1994
- 64 Suspiro en re menor, 1994, 81 x 100 cm, collage y óleo/ lienzo; «Sahún, 94» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. Desde el interior, Zaragoza, 1995; Anónimo, «Pinturas de Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 10 marzo 1995, Zaragoza
- 65 Espacio memorial, 1995, 89 x 116 cm, collage, ensamblaje y óleo/ lienzo; «Sahún, 95» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. Desde el interior, Zaragoza, 1995; Royo, M. A., «Daniel Sahún aún permite hacer una obra nueva», El Periódico de Aragón 28 febrero 1995, Zaragoza
- 66 S-T, 1995, 81 x 100 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 95» (parte inferior izquierda); colección particular
- 67 S-T, 1985, 63 x 98 cm, gouache/ papel; «Sahún, 85» (parte inferior derecha); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. Gouaches, Zaragoza, 1985; Azpeitia, Ángel, «Torre Nueva: Daniel Sahún», Heraldo de Aragón 12 diciembre 1985, Zaragoza
- 68 Autorretrato, 1996, 130 x 194 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 96» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 69 Alegoría, 1996, 110 x 165 cm, collage y óleo/ lienzo; «Sahún, 96» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998; Azpeitia Burgos, Ángel, «Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 21 mayo 1998, Zaragoza
- 70 Transmutación, 1996, 85 x 190 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 96» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 71 Muere..., pero canta, 1997, 100 x 170 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 97» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 72 S-T, 1994, papel/ plancha: 51,5 x 33 cm. / 16 x 25 cm, aguafuerte a una tinta, prueba del taller de grabado de la Escuela de Artes de Zaragoza; «Sahún, 94» (parte inferior derecha); colección particular
- 73 S-T, 1994, papel/ plancha: 34,5 x 48,5 cm. / 16,5 x 20 cm, aguafuerte a una tinta, ejemplar: 3/10, taller de grabado de la Escuela de Artes de Zaragoza; «Sahún, 94» (parte inferior derecha); colección particular
- 74 Nueva visión, 1996, 146 x 114 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 83-96» (parte inferior derecha); colección particular
- 75 Coge la onda, 1997, 150 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 97» (parte inferior izquierda); colección particular
- 76 Algarabía trágica, 1997, 162 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 97» (parte inferior izquierda); colección particular  
Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 77 Tórculo de opresión, 1997, 162 x 130 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 97» (parte inferior izquierda); colección particular

- Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 78 Alarido del silencio, 1998, 90 x 190 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 98» (parte inferior izquierda); colección particular
- Bibliog. y exp.: Daniel Sahún. La memoria pintada, Zaragoza, 1998; Daniel Sahún. La memoria pintada, Salou, 1998
- 79 La vache qui rit, 1999, 81 x 100 cm, collage y óleo/ lienzo; «Sahún, 99» (parte inferior derecha); colección particular
- 80 S-T, 1998, papel/ plancha: 35 x 50 cm. / 16,5 x 25 cm, aguafuerte a dos tintas, ejemplar: 2/10, taller de grabado de la Escuela de Artes de Zaragoza; «Sahún, 98» (parte inferior derecha); colección particular
- 81 S-T, 1998, papel/ plancha: 28 x 38 cm. / 14 x 19,5 cm, aguafuerte a dos tintas, ejemplar: 1/10, taller de grabado de la Escuela de Artes de Zaragoza; «Sahún, 98» (parte inferior derecha); colección particular
- 82 S-T, 1999, papel/ plancha: 32 x 49 cm. / 24 x 24 cm.; aguafuerte a dos tintas, ejemplar: 1/10, Estudio-taller de Pascual Blanco; «Sahún, 99» (parte inferior derecha); colección particular
- 83 S-T, 1999, papel/ plancha: 33 x 50 cm. / 24 x 29 cm, aguafuerte a dos tintas, ejemplar: 3/10, Estudio-taller de Pascual Blanco; «Sahún, 99» (parte inferior derecha); colección particular
- 84 Detrás de los grises muros, 2001, 125 x 160 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 01» (parte inferior izquierda); colección particular
- Exp.: Daniel Sahún 2001-2004, Zaragoza, 2005
- 85 Pintura para una elegía, 2001, 146 x 228 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 01» (parte inferior izquierda); colección Diputación General de Aragón
- 86 No en mi nombre, 2003, 89 x 116 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 03» (parte inferior derecha); colección particular
- 87 Acaba de pasar sin haber venido, 162 x 114 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 04» (parte inferior izquierda); colección particular
- 88 S-T, 2005, 130 x 97 cm, óleo/ lienzo; «Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 89 S-T, 2004, 52 x 65 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 04» (parte inferior izquierda); colección particular
- 90 S-T, 2005, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 91 S-T, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 92 S-T, 2005, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 93 S-T, 2005, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 94 S-T, 2005, 50 x 70 cm, gouache/ papel; «D. Sahún, 05» (parte inferior derecha); colección particular
- 95 S-T, 2006, 130 X 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 96 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior izquierda); colección particular
- 97 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 98 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 99 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior izquierda); colección particular
- 100 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 101 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 102 S-T, 2006, 130 x 89 cm, óleo/ tela; «Sahún, 06» (parte inferior derecha); colección particular
- 103 S-T, 2006, 130 x 89 cm, ensamblaje, óleo/ arpillera; «Sahún, 06» (parte inferior izquierda); colección particular

# EXPOSICIONES

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

---

- Sahún-Vera, Sala de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Valencia, 1-25 febrero 1984.
- Daniel Sahún. Gouaches, Sala Torre Nueva de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 2-21 diciembre 1985.
- Juan José Vera. Daniel Sahún, 1948-1987, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, enero-febrero 1987.
- Daniel Sahún, Sala I.B. Mixto 4, Zaragoza, febrero 1988.
- Sahún/Vera, Sala de exposiciones de la Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 5-30 mayo 1989.
- Sahún/Vera. Óleos y esculturas, Sala Ponzano, Huesca, mayo 1989.
- Sahún/Vera. En pequeño formato, Galería Enrique Gastón. Residencia de Artistas, Jaulín (Zaragoza), 7 octubre-20 diciembre 1989.
- Sahún y Vera, dos pintores del abstracto español, Casa de España, Utrecht, 16 diciembre 1989-14 enero 1990 (luego itinerante: Ayuntamiento de Arnhem, Arnhem y Ayuntamiento de Dordrecht, Dordrecht, febrero 1990)
- Daniel Sahún, pinturas, Galería Alfama, Zaragoza, 19 febrero-16 marzo 1991.
- Exposición de Daniel Sahún. Trayecto 1978-92, I.B. Jerónimo Zurita, Zaragoza, 2-19 marzo 1992.
- Daniel Sahún. Pinturas, galería Odeón, Zaragoza, 9 enero-19 febrero 1994.
- Daniel Sahún, desde el interior. Escuela de Arte Actual, itinerante: Sala 1 de la Escuela de Artes de Zaragoza, I.B. Mixto 4 «El Portillo» de Zaragoza, I.B. «Jerónimo Zurita» de Zaragoza, Centro de Enseñanzas Integradas de Zaragoza, I.E.S. «Virgen del Pilar» de Zaragoza, I.F.P. «Miralbueno» de Zaragoza, I.E.S. «Avempace» de Zaragoza, I.B. «Primo de Rivera» de Calatayud, I.B. «Comunidad de Daroca» de Daroca, I.B. Tauste, I.E.S. «José M.<sup>a</sup> Albareda» de Caspe, I.B. «Juan de Lanuza» de Borja, Zaragoza, 1995.
- Daniel Sahún. La memoria pintada, Escuela de Artes, Zaragoza, mayo 1998.
- Daniel Sahún. La memoria pintada, Centro cultural Torre Vella, Ayuntamiento de Salou, Salou (Tarragona), 3-26 julio 1998.
- Daniel Sahún, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 2001.
- Daniel Sahún 2001-2004, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 27 abril-21 mayo 2005.

## EXPOSICIONES CON EL GRUPO ZARAGOZA

---

- Exposición de Pintura Actual, Primera exposición del Grupo Zaragoza, Sala Calibo, Zaragoza, 30 mayo-6 junio 1963. Participantes: Ricardo L. Santamaría, Julia Dorado, Carmen H. Ejarque, Ana Izquierdo, Santiago Lagunas, María José Moreno, Daniel Sahún, Juan José Vera, José M. Peralta de Lecea.
- Grupo Escuela de Zaragoza, Segunda exposición del Grupo Zaragoza, «Grupo Escuela Zaragoza», Instituto de Estudios Oscenses-Salón de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, junio 1963. Participantes: Ricardo L. Santamaría, Santiago Lagunas, Daniel Sahún, Juan José Vera, Carmen H. Ejarque, Ana Izquierdo, María José Moreno y Julia Dorado.
- I Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, Tercera exposición del Grupo Zaragoza, «Escuela de Zaragoza» (participación del Grupo Escuela de Zaragoza), Centro de Información y Turismo-Casino de Jaca, patrocinada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, y Junta IX centenario Catedral y Excmo. Ayuntamiento de Jaca, Jaca, 11-22 agosto 1963. Participantes: Grupo Zaragoza: Santiago Lagunas, Juan José Vera, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún, Carmen H. Ejarque, Conrado A. C. Castillo, María José Moreno y Julia Dorado.
- Grupo Escuela de Zaragoza (De artistas no imitativos aragoneses), IV exposición del Grupo Zaragoza, Instituto de Estudios Ilerdenses, Diputación Provincial de Lérida, Lérida, 29 octubre-3 noviembre 1963. Participantes: Ricardo L. Santamaría, Santiago Lagunas, Juan José Vera, Daniel Sahún, Conrado A. C. Castillo, Carmen H. Ejarque, María José Moreno y Julia Dorado.
- Grupo Escuela de Zaragoza (De artistas no imitativos aragoneses), V exposición del Grupo Zaragoza, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 10-20 diciembre 1963. Participantes: Ricardo L. Santamaría, Santiago Lagunas, Juan José Vera, Daniel Sahún, E. Ibáñez, María Moreno y Julia Dorado.
- Abstracción Navideña, VI exposición del Grupo Zaragoza, Casino Mercantil de Zaragoza, Patrocinada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 21-31 diciembre 1963. Participantes: Baqué Ximénez, Borobio, Julián Borreguero, E. Ibáñez, Mariano Cariñena, Julia Dorado, Ana Izquierdo, Santiago Lagunas, Lozano, M. Pilar Moré, María José Moreno, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera. Proyección de los filmes: Hombre-Dios y Sic Semper de José Luis Pomarón, Plástica y Cromática de L. Pellejero y Abstracción Rítmica Formal de J. M. Sesé.
- VII Exposición Escuela de Zaragoza, Cercle Artistic de Sant Lluç, Barcelona, 18-30 enero 1964. Participantes: Juan Borobio, Julia Dorado, E. Ibáñez, Santiago Lagunas, María José Moreno, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- IX Exposición Escuela de Zaragoza, Grupo de artistas no imitativos, Casi- no Mercantil, Zaragoza, 1-10 mayo 1964. Participantes: Teo Asensio,

- Otelo Chueca, Santiago Lagunas, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- 3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular, Casino Mercantil, Zaragoza, 11-20 diciembre 1964. Participantes: Ricardo L. Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahún.
- Escuela de Zaragoza, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, marzo 1965. Participantes: Fermín Aguayo, Hanton, Teo Asensio, Otelo Chueca, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera. Poetas: Mariano Anós, Miguel Luesma, José Antonio Labordeta, Julio A. Gómez, J. M. Alfonso, José Antonio Rey, Luciano Gracia, Guillermo Gúdel, Conrado A. C. Castillo, Ignacio Ciordia, José Antonio Hormigón, Emilio Gastón y Enrique Gastón.
- VIII Exposición Grupo Zaragoza, Fundación Calouste Gulbenkian, Dirección General de Relaciones Culturales/ Embajada de España en Lisboa, Lisboa, abril-mayo 1965. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Santiago Lagunas, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún, Juan José Vera, Juan Borobio y Julia Dorado.
- XII Exposición Grupo Zaragoza. Homenaje a la Primavera, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 3-10 mayo 1965. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera. Poetas: José María Alfonso, Mariano Anós, Benedicto L. De Blancas, Ignacio Ciordia, Fernando Ferreró, Luciano Gracia, Julio Antonio Gómez, Guillermo Gúdel, Juan Antonio Hormigón, Miguel Labordeta, José Antonio Labordeta, Miguel Luesma, Manuel Pinillos, José Antonio Rey y Rosendo Tello. Inauguración: conferencia de Mariano Anós: «El Pop Art y el nuevo realismo».
- The display of the works of Zaragoza Group, National Gallery of Modern Art. Building Gulbenkian, Bagdad, mayo 1965. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Julia Dorado, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, Centro Cultural Árabe, Damasco, septiembre 1965. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Julia Dorado, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, Centro Cultural Hispanoamericano, Beirut, diciembre 1965. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Julia Dorado, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- Exposición Grupo Zaragoza, Galería Raymond Creuze (Sala Balzac), París, 6-27 octubre 1967. Participantes: Teo Asensio, Otelo Chueca, Ricardo L. Santamaría, Daniel Sahún y Juan José Vera.
- XX Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Sevilla, 15 diciembre 1962.
- II Bienal de Pintura y Escultura, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, 20 mayo - 30 junio 1963.
- XXI Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Zamora, septiembre 1963.
- Exposition de peintures, sculptures, céramiques et littérature franco-espagnole, Palais de Fêtes, Talence (Burdeos), 26 octubre - 4 noviembre 1963.
- II Certamen Nacional de Artes Plásticas (participación de Escuela de Zaragoza), Palacio del Retiro, Madrid, noviembre - diciembre 1963. Santiago Lagunas, Ricardo L. Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahún.
- Exposición de Artistas Zaragozanos, Casa de la Cultura, Teruel, enero 1964.
- V Salón Internacional de Marzo de Arte Actual, Museo Histórico Municipal, Valencia, marzo 1964.
- Artistas zaragozanos galardonados en exposiciones nacionales de Educación y Descanso, Sala de la Asociación de la Prensa, Zaragoza, mayo 1964.
- 25 Años de Pintura Aragonesa (Fiestas de Primavera), Torreón de la Zuda, Zaragoza, mayo 1964.
- IV Medalla María Vilaltella, Círculo de Bellas Artes, Lérida, mayo 1964.
- VI Concurso Internacional de Dibujo, Palacio de la Virreina. Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, mayo 1964.
- VIII Salón de Mayo, Sala Municipal de Exposiciones, Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, Hospital de La Santa Cruz, Barcelona, 16-31 mayo 1964.
- III Premio de Dibujo Joan Miró, Cicle Art D'Avui, Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona, 30 mayo-20 junio 1964. Participación de Escuela de Zaragoza: Ricardo L. Santamaría, Juan José Vera y Daniel Sahún.
- XXII Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Logroño, junio 1964.
- Exposición Pro-Goya, Palacio Provincial, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», junio 1964.
- IV Concurso de Pintura «Sant Pol de Mar», Sant Pol de Mar, julio - agosto 1964.
- VI Concurso Internacional de Dibujo, Fundación Ynglada-Guillot, Palacio de la Virreina, Barcelona, noviembre 1964.
- Exposición de Christmas, Sociedad Dante Alighieri, Zaragoza, diciembre 1964. Participación del Grupo Zaragoza.
- IV Premio de Dibujo Joan Miró, Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona, mayo, 1965. Participación del Grupo Zaragoza: Julia Dorado, Juan José Vera, Ricardo L. Santamaría y Daniel Sahún.
- III Bienal de Pintura y Escultura, Premio de Zaragoza, Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Zaragoza, mayo 1965. Participación de Daniel Sahún con Otelo Chueca, Ricardo L. Santamaría y Juan José Vera.
- V Medalla María Vilaltella, Círculo de Bellas Artes, Lérida, mayo 1965.
- IX Salón de Mayo, Hospital de la Santa Cruz, Asociación de Artistas Actuales, Barcelona, 15-31 mayo 1965.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- I Salón de Pintura, Pasaje Palafox, Zaragoza, octubre 1961.
- Exposición Campaña de Navidad, Radio Zaragoza, Zaragoza, enero 1962.
- I Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, 13-30 junio 1962.
- Exposición de Arte zaragozano actual, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, octubre 1962.
- Exposition de peintures, sculptures, céramiques et littérature franco-espagnole, Palais de Fêtes, Talence (Burdeos), noviembre 1962.

- IV Premio de Dibujo Joan Miró, Cicle Artistic de Sant Lluç, Barcelona, mayo 1965.
- Artistas Aragoneses, Galería Prisma, Zaragoza, 3-19 abril 1973.
- Artistas Aragoneses, Galería Itxaso, Zaragoza, junio 1975.
- Pintores Aragoneses, Galería Berdusán, Zaragoza, junio 1976.
- Homenaje a Miguel Labordeta, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, marzo 1977.
- Exposición colectiva, Galería Berdusán, Zaragoza, diciembre 1977.
- Perspectivas plásticas contemporáneas. Subastas de obras de artistas actuales, Partido Comunista, Parque de Atracciones de Zaragoza, Zaragoza, 29 octubre 1977.
- Exposición Colectiva, Galería Berdusán, Zaragoza, 1978.
- Homenaje íntimo a Fermín Aguayo, Galería Berdusán, Zaragoza, enero 1978.
- 20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza, 1947-1967, Colegio de Arquitectos Oficial de Aragón y Rioja, Zaragoza, mayo-junio 1979.
- Exposición colectiva, CAZAR, Valencia, febrero 1984.
- Imágenes de Aragón, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, abril 1984.
- Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Colegio de Arquitectos, Zaragoza, 4-29 diciembre 1984.
- Primera Abstracción de Zaragoza: 1948-1965, Diputación General de Aragón, itinerante: Murcia, Pamplona, Huesca, Teruel, Valencia y Zaragoza, diciembre 1984 - mayo 1985.
- Muestra Antológica Itinerante del Grupo Zaragoza años 60. Itinerante: Jaulín, Ejea, Tarazona, La Almunia y Tauste, febrero 1986.
- I Premio Isabel de Portugal, Palacio de los Condes de Sástago, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1-12 septiembre 1986.
- II Premio Isabel de Portugal, Palacio de los Condes de Sástago, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, julio 1987.
- Exposición homenaje a las víctimas del franquismo y los luchadores por la libertad, itinerante: Madrid, Valencia, Donostia y Sevilla, noviembre 1987-1988.
- Pintura contemporánea aragonesa a la escuela, I. B. Mixto-4, Ministerio de Educación y Ciencia. Itinerante: Zaragoza, Huesca, Teruel, Madrid, París, Toulouse, Perpignan, Pau, Saint Nazaire, Anguleme, Lisboa, Amsterdam, Utrecht, Berlín, Casablanca, Tetuán, Cardiff, Nacka, noviembre 1987 - 1990.
- I Exposición de pintura aragonesa actual, Sala Zuloaga, Fuendetodos, marzo 1988.
- VI Certamen de pintura, Casa de Cultura, Tauste, abril 1988.
- Exposition de peintres contemporains espagnols, Galeries des Franciscains, Saint Nazaire, abril 1989.
- Pintura aragonesa contemporánea 1949-1989, Itinerante, Salas de exposiciones de Ibercaja, Zaragoza, Guadalajara, Logroño, Lérida, 1989.
- Colectivo UNICEF, Sala Torre Nueva de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, septiembre 1990.
- Formato 8 figura, Galería Alfama, Zaragoza, diciembre 1990.
- Rolde 1990, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1990.
- Colección Cerler. Pintura aragonesa contemporánea, Colegio de Arquitectos, Zaragoza, 20 diciembre 1990-22 enero 1991.
- Exposición colectiva, Galería Alfama, Zaragoza, febrero 1991.
- Pintura aragonesa del románico al siglo xx, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, febrero 1991.
- Artistas aragoneses desde Goya a nuestros días, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 8 mayo-23 junio 1991.
- Ars Ludendi, IB Mixto-4, Zaragoza, diciembre 1991.
- I Certamen de Pintura «Fundación Nueva Empresa 1991-1992», Cámara de Comercio e Industria, Zaragoza, enero 1992.
- Colectivo UNICEF, Sala Barbasán, Zaragoza, septiembre 1992.
- Exposición colectiva, galería Odeón, Zaragoza, enero 1994.
- Oro, incienso y mirra..., galería Odeón, Zaragoza, diciembre 1994.
- 90 años de arte en Aragón, Sala Luzán, Zaragoza, 15 mayo-15 junio 1995.
- Homenaje a José Antonio Rey del Corral, Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza, junio 1995.
- Colectivo UNICEF, IberCaja, Zaragoza, septiembre 1995.
- Sobre un calcetín, galería Odeón, Zaragoza, diciembre 1995.
- Seis pintores, seis grabados, Galería Antonia Puyó, Zaragoza, octubre 1996.
- Fondo de galería, galería Odeón, Zaragoza, marzo 1997.
- Arte y Rolde, veinte años de portadas, Palacio Montemuzo, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, mayo 1997.
- Arte gráfico español contemporáneo en la colección Escolano, 1. informalismo. Abstracción lírica, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 22 mayo-6 julio 1997.
- Artistas con Arrudi, galería Deocón, Zaragoza, marzo 1998.
- Feliz Navidad, General Motors España, S. A., Fiqueruelas (Zaragoza), 1998.
- Subasta y exposición de Arte pro-damnificados Huracán Mitch, Real Academia de Bellas Artes, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 4 enero 1999.
- El grabado en Aragón, Sala Zuloaga, Fuendetodos (Zaragoza), febrero 1999.
- Exposición colectiva, galería Odeón, Zaragoza, marzo 1999.
- A primera vista. Colección de arte de las Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, Zaragoza, 20 abril-15 junio 1999.
- El sueño rojo de Buñuel. Testimonios de los artistas aragoneses, Centro Buñuel Calanda Comisión Aragonesa del Centenario de Luis Buñuel/ Asociación de Artistas Goya-Aragón/ Gobierno de Aragón, Calanda, 22 febrero 2000.
- Para ver arte. Cuatro exposiciones conmemorativas de los 25 años del I.E.S. «Jerónimo Zurita». Pintura I, Sala de exposiciones de I.E.S. «Jerónimo Zurita», Zaragoza, 16-27 octubre 2000.
- Colección Ibercaja. Arte contemporáneo aragonés I, Centro Cultural Ibercaja, Zaragoza, 26 octubre-14 diciembre 2000.
- Incisori aragonesi di oggi, L'Hotel Garden di Porto S. Giorgio, Fermo (Italia), abril 2001.
- Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Sala de exposiciones de Caja Madrid, Zaragoza, febrero 2002.

Artistas aragoneses con UNICEF: Exposición en beneficio de los niños de Afganistán, Caja Madrid, Zaragoza, mayo 2002.

Donación de obras a la Biblioteca Nacional de España 1993-1997, Biblioteca Nacional, Madrid, junio 2002.

Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Sala de exposiciones de Caja Madrid, Zaragoza, febrero 2003.

Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Espacio para el Arte, Zaragoza, febrero 2003.

Mirar dentro de la Caja, Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 2003.

Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Salas Bayeu del Gobierno de Aragón, Zaragoza, febrero 2004.

Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Salas Bayeu del Gobierno de Aragón, Zaragoza, febrero 2005.

Pepe Bofarull y la extraña familia, Sala Zuloaga, Fuendetodos, marzo 2005.

Encuentros de gráfica, Monasterio de Veruela, mayo 2005.

Colección Rolde de Arte 1977-2005, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2005.

Grandes artistas, pequeño formato, La Carbonera, Huesca, diciembre 2005-enero 2006.

XI Exposición de pintura colectiva Asociación de Padres de Niños Oncológicos de Aragón, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 9-24 febrero 2006.

Vanguardia y modernidad en la colección artística de las Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, Cortes de Aragón, Zaragoza, marzo 2006.

Colección Rolde de Arte Contemporáneo, Centro Joaquín Rocal, Zaragoza, mayo 2006.

Vanguardia y modernidad en la colección artística de las Cortes de Aragón, Patio Noble de la Asamblea de Extremadura, Mérida, septiembre-octubre 2006.

# BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

## LIBROS

---

- Ángel Cañellas, Jaime, «La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco», en Grupo Pórtico 1947-1952, Electa, Madrid, 1994.
- Barroso Villar, Julia, Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979.
- Borrás Gualis, G., y Lomba Serrano, Concha, 75 Años de pintura aragonesa (1924-1999), Proedi, Zaragoza, 1999.
- Borrás Gualis, G. (dir.), Enciclopedia Temática de Aragón. Tomo 4. Historia del Arte II. De la Edad Moderna hasta nuestros días, Moncayo, Zaragoza, 1987.
- Calvo Serraller, Francisco, España medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985, Ed. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- Cirlot, Juan Eduardo, Arte del siglo xx, Labor, Barcelona, 1972.
- Dorival, Bernard y otros, Los pintores célebres contemporáneos, Tomo III, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1963.
- Esain, Jaime (ed.), Grupo «Pórtico». 50.º aniversario. Testimonios y documentos, Aqua, Zaragoza, 2004.
- Fernández Clemente, Eloy (dir.), Gran Enciclopedia Aragonesa, Tomo 10, Unión Aragonesa del Libro, Unali, S. L., Zaragoza, 1981. (p. 2.680)
- Fressard, Jacques, «Ut pictura poesis: peinture et peintres dans la poésie de José Antonio Rey el Corral (1939-1995)» en AA.VV., Mélanges offerts à Charles Leselbaum, Éditions Hispaniques, Paris, 2002.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, La pintura española del siglo xx, Ed. Ibérico Europea de Ediciones, S. A., Madrid, 1970.
- García Guatas, Manuel, «La abstracción en Zaragoza», Rodríguez Escudero, Paloma, Sáenz de Gorbea, Xavier y Olaizola, Ane, El papel y la función del Arte en el siglo xx. Vol. II (comunicaciones), Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.
- Lomba Serrano, Concha, La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001), Ibercaja, Zaragoza, 2002.
- Lorenzo de Blancas, Benedicto, Poetas aragoneses. El grupo Niké, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1989.
- Marino, Andrés, Gracia, Javier y Paniego, José Luis (coord.), 25 Aniversario Insto. Zurita, Instituto Educación Secundaria Jerónimo Zurita, Zaragoza, 2001.
- Pérez-Lizano Forns, Manuel, Abstracción plástica española. Núcleo aragones: 1948-1993, Mira, Zaragoza, 1995.
- , «Grupos artísticos», Gran Enciclopedia Aragonesa, El Periódico de Aragón, Zaragoza, 2000.
- , Surrealismo aragonés, 1929-1979, Librería General de Zaragoza, Col. Aragón, Zaragoza, 1980.
- Pérez-Lizano Forns, Manuel (coord.), Diccionario antológico de artistas aragoneses 1947-1978, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983
- Rey del Corral, José Antonio, 5 décadas de la juventud aragonesa, Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1985.
- , En pie de paz, Centro de Documentación del Colectivo por la Paz y el Desarme, Zaragoza, 1984 (ilustración p. 73)
- Santamaría, Ricardo L., 20 años arte abstracto, Forum Tabulae, Calatayud (Zaragoza), 1995.
- , El grito del silencio, Guara, S. A., Zaragoza, 1980.
- Torralba Soriano, Federico, Historia del arte, Tomo del Arte Contemporáneo, Alhambra, Madrid, 1982.
- , Los grupos en la pintura zaragozana, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1973.
- , Obra dispersa. Artículos, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1999.
- , Pintura contemporánea aragonesa, Guara, Zaragoza, 1979.
- Santamaría, Ricardo L. y Vera Ayuso, Juan José, «Explicación», Catálogo de exposición Dos pintores actuales zaragozanos, (con texto de Federico Torralba Soriano), Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», Zaragoza, 1961.
- Santamaría, Ricardo L. y Vera Ayuso, Juan José Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual, Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961.
- Grupo Zaragoza, «Móvil-Historial», Catálogo de exposición Grupo Escuela de Zaragoza, Salón de exposiciones de Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1963.

---

## ESCRITOS DEL GRUPO ZARAGOZA

---

A. C. Castillo, Conrado, Estudio-I, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963.

–, 1.ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963.

Grupo Zaragoza, El Arte como elemento de vida. Cuadernos de orientación artística, Grupo Zaragoza, Zaragoza, 1964.

–, Manifiesto de Riglos, Grupo Zaragoza, Zaragoza, 1965.

II Bienal de Pintura y Escultura, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1963.

Exposición de Pintura Actual, Primera exposición del Grupo Zaragoza, Sala Calibo, Zaragoza, 1963.

Grupo Escuela de Zaragoza, Instituto de Estudios Oscenses, texto: «Móvil-histórico-propósitos», sin firmar (Conrado A. C. Castillo), Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1963.

Grupo «Escuela de Zaragoza» concurren a la I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea. Agosto 1963 Jaca, texto: «Móvil-histórico-propósitos», sin firmar (Conrado A. C. Castillo), Zaragoza, 1963. Separata de Conrado A. C. Castillo, 1.ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963. Separata de Conrado A. C. Castillo Estudio-I, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963.

Grupo Escuela de Zaragoza (De artistas no imitativos aragoneses), texto: «Móvil-histórico-propósitos», sin firmar (Conrado A. C. Castillo), Instituto de Estudios Ilerdenses, Diputación Provincial de Lérida, Lérida, 1963.

Grupo Escuela de Zaragoza (de artistas no imitativos aragoneses). Presentan su 5.ª exposición, texto: Conrado A. C. Castillo, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1963.

Abstracción Navideña, VI exposición del Grupo Zaragoza, texto: G.E.Z. «Grupo Escuela de Zaragoza», Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 1963.

XXI Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Zamora, 1963.

VII Exposición «Escuela de Zaragoza». Cercle Artistic de Sant Lluc. Barcelona, texto: sin firmar (Alexandre Cirici-Pellicer), Escuela de Zaragoza, Zaragoza, 1964.

IX Exposición Escuela de Zaragoza, Grupo de artistas no imitativos, texto: Alexandre Cirici-Pellicer, «La escuela de Zaragoza en 1964», Casino Mercantil, Zaragoza, 1964.

IV Medalla María Vilaltella, Círculo de Bellas Artes de Lérida, Lérida, 1964.

VIII Salón de Mayo, Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, Barcelona, 1964.

Exposición Pro Goya, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1964.

III Premio de Dibujo Joan Mirò, Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, 1964.

XXII Exposición Nacional de Arte, O. S. de Educación y Descanso, Logroño, 1964.

IV Concurs de Pintura «Sant Pol de Mar», Ayuntamiento de Sant Pol de Mar, Sant Pol de Mar, 1964.

–, Logros y fracasos del Grupo Zaragoza, Zaragoza, enero 1966.

Gilbert Réart (Ricardo Santamaría), S-T, panfleto para la exposición Grupo Zaragoza, Galería Raymond Creuze, París, 1967.

## CATÁLOGOS

---

XX Exposición Nacional de Arte de Educación y Descanso, 1962.

3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular, textos: Guillermo Gúdel, Daniel Sahún, Ricardo L. Santamaría, Juan José Vera, Casino Mercantil, Zaragoza, 1964.

Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. Galerías de arte. Ciclo 1963-1964, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1964.

VI Concurso Internacional de Dibujo, Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, 1964.

Escuela de Zaragoza, texto: Alexandre Cirici-Pellicer, «La Escuela de Zaragoza en 1964», Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965.

VIII Exposición del Grupo «Escuela de Zaragoza», texto: Alexandre Cirici-Pellicer, «A Escola de Zaragoza em 1964/ La Escuela de Zaragoza en 1964» Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965.

III Bienal de Pintura y Escultura, Premio de Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1965.

XII Exposición «Grupo Zaragoza» como homenaje a la primavera en el Centro Mercantil, Centro Mercantil, Zaragoza, 1965.

IX Salón de Mayo, Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, Barcelona, 1965.

The display of the works of Zaragoza Group, texto: Alexandre Cirici-Pellicer, «La Escuela de Zaragoza en 1964», National Gallery of Modern Art, Building Gulbenkian, Bagdad, 1965.

Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española, texto: Alexandre Cirici-Pellicer, «La Escuela de Zaragoza en 1964», Centro Cultural Arabe, Damasco, 1965.

Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza, textos: Alexandre Cirici-Pellicer, «La Escuela de Zaragoza en 1964», Centro Cultural Hispanoamericano, Beirut, 1965.

Groupe Zaragoza, textos: Jean Cassou y Gilbert Réart, Galería Raymond Creuze, París, 1967.

Artistas Aragoneses, Galería Prisma, Zaragoza, 1973.

Artistas Aragoneses, texto: Pablo Trullén, Galería Itxaso, Zaragoza, 1975.

Perspectivas plásticas contemporáneas. Subastas de obras de artistas actuales, Partido Comunista, Zaragoza, 1977.

Homenaje íntimo a Fermín Aguayo, textos: Santiago Lorén, Galería Berdusán, Zaragoza, 1978.

20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967, textos: Lizaranzu y entrevistas de Pablo Trullén, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979.

- 20 Años de cine amateur en Zaragoza 1947-1967, textos: Manuel Rotellar, «Cine amateur zaragozano», Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979.
- Sahún-Vera, textos: Carmelo Quintana Redondo, «Dos pintores abstractos: Juan Vera y Daniel Sahún»; José L. Lasala, Royo Morer, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Valencia, 1984.
- Primera Abstracción de Zaragoza, 1948-1965, textos: Manuel Pérez-Lizano, José L. Lasala, Ángel Aransay, Jaime Esain, Pedro Trullén, Alberto Sánchez Millán, Manuel García Guatas, Antonio Fernández Molina, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1984.
- Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera, Textos: Lizaranzu, Julia Dorado, Ángel Azpeitia, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1984.
- Daniel Sahún. Gouaches, texto: José A. Rey del Corral, CAZAR, Zaragoza, 1985.
- I Premio Isabel de Portugal, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1986.
- II Premio Isabel de Portugal, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1987.
- Juan José Vera. Daniel Sahún 1948-1987, Textos: Jean Cassou, José Antonio Rey del Corral, Jaime Esain, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987.
- Pintura contemporánea aragonesa a la escuela, Ministerio de Educación y Ciencia, Zaragoza, 1987.
- Exposición homenaje a las víctimas del franquismo y los luchadores por la libertad, Madrid, 1987.
- I Exposición de pintura aragonesa actual, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1988.
- Daniel Sahún, Sala I.B. Mixto 4, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988.
- Sahún/Vera, Sala de exposiciones de la Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 1989.
- Sahún-Vera. En pequeño formato, texto: Enrique Gastón, Galería Residencia de Artistas, Jaulín (Zaragoza), 1989.
- Pintura aragonesa contemporánea 1949-1989, Ibercaja, Zaragoza, 1989.
- Sahún y Vera. Dos pintores del abstracto español/ Twe schilders van het spaanse abstracte, texto: Ángel Azpeitia Burgos, Consejería Laboral de la Embajada de España - Casa de España, Utrecht, Utrecht, 1990.
- Rolde 1990, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1990.
- Colección Cerler. Pintura aragonesa contemporánea, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1990.
- Colectivo UNICEF, UNICEF, Zaragoza, 1990.
- Pintura aragonesa del Románico al siglo xx, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1991.
- Artistas aragoneses. Desde Goya a Nuestros Días, texto: María José Magaña, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991.
- I Certamen de Pintura «Fundación Nueva Empresa 1991-1992», Cámara de Comercio e Industria, Zaragoza, 1992.
- Colectivo UNICEF, UNICEF, Zaragoza, 1992.
- Daniel Sahún. Desde el interior, textos: Antón Castro, Genaro Lamarca, Escuela de Artes de Zaragoza, Zaragoza, 1995.
- 90 años de arte en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1995.
- Sobre un calcetín, galería Odeón, Zaragoza, 1995.
- Colectivo UNICEF, UNICEF, Zaragoza, 1995.
- Seis pintores. Seis grabados, Galería Antonia Puyó, Zaragoza, 1996.
- Arte gráfico español contemporáneo en la colección Escolano, 1. informalismo. Abstracción lírica, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1997.
- Arte y Rolde, veinte años de portadas, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997.
- Daniel Sahún. La memoria pintada, texto: Cristina Jiménez, Escuela de Artes, Zaragoza, 1998.
- Daniel Sahún. La memoria pintada, texto: Cristina Jiménez, Centro Cultural Torre Vella, Ayuntamiento de Salou, Salou (Tarragona), 1998.
- Feliz Navidad, General Motors España, S. A., Zaragoza, 1998.
- Subasta y exposición de Arte pro-damnificados Huracán Mitch, Real Academia de Bellas Artes/ Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1999.
- El grabado en Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1999.
- A primera vista. Colección de arte de las Cortes de Aragón, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999.
- El sueño rojo de Buñuel. Testimonios de los artistas aragoneses, Comisión Aragonesa del Centenario de Luis Buñuel, Asociación de Artistas Goya-Aragón, Gobierno de Aragón, Calanda (Teruel), 2000.
- Para ver arte. Cuatro exposiciones conmemorativas de los 25 años del I.E.S. «Jerónimo Zurita», I.E.S. «Jerónimo Zurita»/ Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.
- Colección Ibercaja. Arte contemporáneo aragonés I, Centro Cultural Ibercaja, Zaragoza, 2000.
- Daniel Sahún, texto: José A. Rey del Corral, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 2001.
- Asociación de padres de niños oncológicos de Aragón, Caja Madrid, Madrid, 2002.
- Asociación de padres de niños oncológicos de Aragón, Caja Madrid, Madrid, 2003.
- Mirar dentro de la Caja, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 2003.
- Asociación de padres de niños oncológicos de Aragón, Caja Madrid, Madrid, 2004.
- Asociación de padres de niños oncológicos de Aragón, Caja Madrid, Madrid, 2005.
- Pepe Bofarull y la extraña familia, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- Colección Rolde de Arte 1977-2005, Rolde, Zaragoza, 2005.
- Asociación de padres de niños oncológicos de Aragón, Caja Madrid, Madrid, 2006.
- Vanguardia y modernidad en la colección artística de las Cortes de Aragón, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2006.

#### REVISTAS

- Anónimo, «Grupo Escuela Zaragoza», Artes n.º 40, 23 de junio de 1963, Madrid.

- Ferrer Gimeno, Félix, «El grupo Escuela de Zaragoza da a conocer su obra en la Caja de Ahorros», Argensola n.º 53-54, tomo XIV, Instituto de Estudios Oscenses, Huesca, 1963.
- Corredor Matheos, L., «Escuela de Zaragoza en Cercle Artístic de Sant Lluç», Destino n.º 1.381, 25 de enero de 1964, Barcelona.
- F. L., «Nuestra crítica. Círculo Artístico de San Lluç. La Escuela de Zaragoza», Artes n.º 51, marzo 1964, Madrid.
- Ramírez de Lucas, J., «Pintura contemporánea española (1943-1963)», Arquitectura n.º 64, abril 1964, Madrid.
- Cajide, Isabel, «Entrevista con la Escuela de Zaragoza», Artes n.º 68, 23 abril 1965, Madrid.
- Anónimo, «Madrid. Ronda de exposiciones. Grupo Escuela Zaragoza», SP (edición europea), 1 mayo 1965, Madrid.
- Anónimo, «El Grupo de Zaragoza», Al-Jundi, 28 septiembre 1965, Damasco.
- Al-Jalidi, Gazi, «La exposición del Grupo Zaragoza», Al-Ma'rifa, noviembre 1965, Damasco.
- Hakim, Victor, «Les peintres espagnols du Groupe de Saragosse», La Revue du Liban, diciembre 1965, Líbano.
- Mégret, F., «Vu sur le cimaises», Le Figaro Littéraire, n.º 1.122, 16 octubre 1967, París.
- Gallego, Julián, «El Grupo Zaragoza», Goya n.º 80, septiembre-octubre 1967, Madrid.
- Pérez-Lizano Forns, Manuel, «Santamaría, ocho años después del manifiesto», Andalán, n.º 10, 1 febrero 1973, Zaragoza.
- Torralba Soriano, Federico, «Divagaciones sobre el arte aragonés contemporáneo», Zaragoza n.º XXXIX-XL, Zaragoza, 1975.
- Torralba Soriano, Federico, «La pintura zaragozana hoy», Mundo Hispánico n.º 345, diciembre 1976.
- Santamaría, Ricardo, «La vanguardia aragonesa de 1939 a 1970», Andalán n.º 147, 8-14 septiembre 1978, Zaragoza.
- Pérez-Lizano Forns, Manuel, «Daniel Sahún Pascual», Zaragoza n.º 4, marzo 1979, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- Anónimo, «Veinte años de abstracción en Zaragoza, 1947-1967», Correo de las Artes, mayo 1979, Zaragoza.
- Anónimo, «20 Años de abstracto», Andalán n.º 218, 18-24 mayo 1979, Zaragoza.
- Aransay, «20 años de Pintura Abstracta en Zaragoza, 1947-1967», Andalán, n.º 219, 25 de mayo de 1979, Zaragoza.
- Pérez-Lizano Forns, Manuel, «En el umbral de la pintura abstracta aragonesa», Zaragoza n.º 6, 1979, Zaragoza.
- Santamaría, Ricardo, «Veinte años de arte abstracto», Andalán n.º 222, junio 1979, Zaragoza.
- Azpeitia Burgos, Ángel, «Iniciación y desarrollo de la pintura abstracta en Zaragoza», Artes Plásticas n.º 31-32 Especial Aragón, septiembre-octubre 1979, Barcelona.
- Marcuello, José Ramón, «Julia Dorado. Cada día, algo nuevo bajo el sol», Andalán 1-7 mayo 1981, Zaragoza.
- Valbuena, Francisco, «VIII Salón de mayo de Barcelona», Artes n.º 57, junio 1964, Madrid.
- Gómez Bedate, Pilar, «Tendencias regionales de la nueva pintura española», Artes (n.º extraordinario) diciembre 1964, Madrid.
- Villagómez, «Plásticos y plastas», La Codorniz abril 1965, Madrid.
- Gómez Bedate, Pilar, «La Escuela de Zaragoza», Artes n.º 68, 23 abril 1965, Madrid.
- Anónimo, «El grupo Escuela de Zaragoza», Aulas n.º 15, mayo 1965, Madrid.
- Azpeitia Burgos, Ángel, «Aproximación a la apertura abstracta en Zaragoza. Seminario de Arte Aragonés XXXVIII, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983.
- De la Calle, Román, «J. Vera y D. Sahún: la abstracción de ayer y hoy», Correo del Arte, n.º 16, marzo 1984, Madrid.
- Gállego, Carmen, «Orígenes de la pintura abstracta en Zaragoza. El Grupo Pórtico y la Escuela de Zaragoza», Rolde n.º 26, 1984, Zaragoza.
- Rábanos, Carmen, «Colegio de Arquitectos: panorama actual del arte abstracto en Zaragoza. Dorado-Lecea-Sahún-Vera», Andalán n.º 417-418, diciembre 1984-enero 1985.
- Santamaría, Ricardo, «El Grupo Zaragoza», Andalán n.º 423, marzo 1985, Zaragoza.
- Rábanos, Carmen, «Museo Provincial: Primera Abstracción de Zaragoza», Andalán n.º 428, junio 1985, Zaragoza.
- Rábanos, Carmen, «Daniel Sahún (2-21 XII, Sala Torre Nueva)», Andalán, 1-15 diciembre 1985, Zaragoza.
- Azpeitia Burgos, Ángel, «Panorama actual de las artes plásticas en Aragón», Turia n.º 2-3, 1985, Zaragoza.
- Anónimo, «Hacia una poética de las Artes Plásticas», Aragón Cultural n.º 9, 1985, Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- Anónimo, «Vera y Sahún en la Lonja», La Solana n.º 8, enero 1987, Zaragoza.
- Gil, C., «Vera y Sahún en La Lonja», Nuestra Zaragoza. Boletín informativo del Ayuntamiento de Zaragoza n.º 60, enero 1987, Zaragoza.
- Sahún, Daniel, ilustración en Andalán n.º 466-467, 1.ª-2.ª quincena enero 1987, Zaragoza.
- Rey del Corral, José Antonio, «Dos clásicos contemporáneos», El año del Día Tomo II. Aragón en 1987, Zaragoza, 1987.
- Daniel Sahún Pascual, Boca Bilingüe. Revista de cultura en español y portugués n.º 10-11, octubre 1994, Embajada de España en Lisboa, Lisboa (ilustraciones pp. 38-39)
- Anónimo, «El tiempo vivido. Juan Vera y Daniel Sahún», Zaragocio n.º 0, febrero 1987, Zaragoza.
- Sahún, Daniel, Portada de Rolde n.º 76, abril-junio 1996, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Daniel Sahún. Un abstracto del Grupo Zaragoza», Revisart Año VI, 2000, Barcelona.

Lázaro Sebastián, Francisco Javier, «El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón», Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar» n.º XCV, 2005, IberCaja, Zaragoza.

#### PUBLICACIONES PERIÓDICAS

---

Azpeitia, Ángel, «Exposición de Arte zaragozano actual», Heraldo de Aragón, 10 octubre 1962, Zaragoza.

Azpeitia, Ángel, «En Calibo, exposición de Pintura» Heraldo de Aragón, 1 junio 1963, Zaragoza.

Baratarío, «Interesante exposición de diez artistas zaragozanos, en la sala Calibo», Amanecer, junio 1963, Zaragoza.

Ferrer Gimeno, Félix, «Arte. El Grupo Escuela de Zaragoza expone en la Caja de Ahorros», Nueva España, 9 junio 1963, Huesca.

Larrambeberé, J. A., «Resumen crítico de una temporada de exposiciones», Ciclo 1963-1964, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona.

Corredor Matheos, José, «Escuela de Zaragoza, en Cercle Artistic de Sant Lluç», Destino, 16 enero 1964, Barcelona.

Del Castillo, A., «Escuela de Zaragoza en el Círculo Artístico de Sant Lluç», Diario de Barcelona, 25 enero 1964, Barcelona.

Santos Torroella, «Escuela de Zaragoza», El Noticiero Universal, 29 enero 1964, Barcelona.

Sancho Izquierdo, Miguel, «De arte. La Escuela de Zaragoza en Barcelona y en Madrid», El Noticiero, 2 febrero 1964, Zaragoza.

Hierro, José, «Crónica de Arte», El Alcázar, 10 febrero 1964.

Azpeitia, Ángel, «XXV años de pintura aragonesa en el Torreón de La Zuda», Heraldo de Aragón, 3 mayo 1964, Zaragoza.

Doñate, José María, «El Torreón de la Zuda puede ser Museo de Arte Contemporáneo», Heraldo de Aragón, 3 mayo 1964, Zaragoza.

M. S. L., «Nuevas manifestaciones de la Escuela de Zaragoza en el Centro Mercantil», Heraldo de Aragón, 8 mayo 1964, Zaragoza.

Azpeitia, Ángel, «IX Exposición de la Escuela de Zaragoza en el Centro Mercantil», Heraldo de Aragón, 8 mayo 1964, Zaragoza.

Azpeitia, Ángel, «Exposición de Educación y Descanso en la Asociación de la Prensa», Heraldo de Aragón, 9 mayo 1964, Zaragoza.

Anónimo, «Muestra de la Escuela de Zaragoza», La Vanguardia Española, 17 mayo 1964, Barcelona.

Santos Torroella, «El Salón de Mayo, el Pop-Art y otras cosas», El Noticiero Universal, 20 mayo 1964, Barcelona.

Anónimo, «Las exposiciones. El VII Salón de Mayo», Diario de Barcelona, 30 mayo 1964, Barcelona.

Anónimo, «El grupo Zaragoza intenta crear un círculo de artistas», Heraldo de Aragón, 27 octubre 1964, Zaragoza.

M. S. L., «El arte como elemento de vida», El Noticiero, 8 noviembre 1964, Zaragoza.

Martínez Benavente, D., «Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil», El Noticiero, 13 diciembre 1964, Zaragoza.

Martínez Benavente, D., «Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil», Hoja del Lunes, 14 diciembre 1964, Zaragoza.

Anónimo, «Conferencia de don Carmelo Quintana con motivo de la I Exposición de Arte Contemporáneo en Jaca», Heraldo de Aragón, 21 agosto 1963, Zaragoza.

Ferrer Gimeno, Félix, «Primera exposición nacional de arte contemporáneo en Jaca», Nueva España, 21 agosto 1963, Huesca.

Sancho Izquierdo, Miguel, «Divagaciones a propósito de una exposición y dos conferencias», El Noticiero, 23 agosto 1963, Zaragoza.

López Pedrol, «El Grupo Escuela de Zaragoza en el I.E.I.», La Mañana, 3 noviembre 1963, Lérida.

Grupo Zaragoza, «Los Pintores de la Escuela de Zaragoza (que expusieron en el I.E.I.), agradecen la atención de los leridanos hacia su obra», La Mañana, 6 noviembre 1963, Lérida.

Azpeitia, Ángel, «Abstracción navideña», Heraldo de Aragón, 24 diciembre 1963, Zaragoza.

Rotellar, Manuel, «Pop-Art (Arte Popular), en el Mercantil», Pueblo, 17 diciembre 1964, Zaragoza.

Azpeitia, Ángel, «Tres pintores del «Grupo Zaragoza» en el Centro Mercantil», Heraldo de Aragón, 20 diciembre 1964, Zaragoza.

Rotellar, Manuel, «Pop-Art (Arte Popular), en el Mercantil», Pueblo, 24 diciembre 1964, Zaragoza.

Grupo Zaragoza, «Carta abierta al Grupo Zaragoza», Heraldo de Aragón, 6 enero 1965, Zaragoza.

Pérez Gállego, «Escuela de Zaragoza», Heraldo de Aragón, 9 marzo 1965, Zaragoza.

Alfaro, Emilio, «Pintores zaragozanos en Madrid», Pueblo, 16 marzo 1965, Zaragoza.

Campoy, A. M., «Escuela de Zaragoza», ABC, 24 marzo 1965, Madrid.

Anónimo, «La semana de arte en Madrid. La Escuela de Zaragoza y la obra de Francisco Lozano», Diario de Barcelona, 27 marzo 1965, Barcelona.

Figueroa-Ferreti, L., «La Escuela de Zaragoza», Arriba, 28 marzo 1965, Madrid.

Anónimo, «La Escuela de Zaragoza en Madrid», Heraldo de Aragón, 29 marzo 1965, Zaragoza.

Torres, L., «Nuestros artistas fuera de Zaragoza», Hoja del Lunes, 10 mayo 1965, Zaragoza.

Pérez Gállego, «Escuela de Zaragoza», Heraldo de Aragón, 30 marzo 1965, Zaragoza.

Sagardía, Ángel, «El Grupo Escuela de Zaragoza», El Noticiero, 31 marzo 1965, Zaragoza.

Portillo, «Reivindicación de nuestros artistas», Pueblo, 12 abril 1965, Zaragoza.

Manolo, «Tres pintores se definen», Pueblo, 15 abril 1965, Zaragoza.

D. M. B., «XII exposición del Grupo Zaragoza, en la Sala del Centro Mercantil», El Noticiero, 4 mayo 1965, Zaragoza.

- Azpeitia, «XII exposición del Grupo Zaragoza», Heraldo de Aragón, 7 mayo 1965, Zaragoza.
- Torres, L., «Se inauguró la exposición de la III Bienal de pintura y escultura Premio Zaragoza. La XII Exposición del Grupo Zaragoza en la sala del Centro Mercantil», Hoja del Lunes, 10 mayo 1965, Zaragoza.
- Jabra i Jabra, «An Intensity of Collision», Bagdad News, 20 mayo 1965, Bagdad.
- Anónimo, «Exposición de arte español en Bagdad, Al-Bilad, 27 mayo 1965, Bagdad.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Pueblo, 6 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Pueblo, 7 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Amanecer, 8 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», El Noticiero, 13 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Pueblo, 14 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Heraldo de Aragón, 15 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos», Amanecer, 16 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuentros artísticos en Riglos. El Grupo Zaragoza en Bagdad», El Noticiero, 20 julio 1965, Zaragoza.
- Zapater, «Va a ser construida en Riglos una residencia para artistas», Amanecer, 21 julio 1965, Zaragoza.
- Manolo, «Nuestros artistas en Bagdad. El Grupo Zaragoza triunfa en Oriente Medio», Pueblo, 31 julio 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Encuesta nacional sobre los concursos», Pueblo, 8 septiembre 1965, Zaragoza.
- Pérez Gállego, «Gran exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes», Heraldo de Aragón, 18 de septiembre de 1965, Zaragoza.
- Tarik El-Sharif, «La exposición de pintura moderna española», Al Baas, 20 septiembre 1965, Damasco.
- Azpeitia, Ángel, «Los pintores del Grupo Zaragoza en Damasco», Heraldo de Aragón, 21 octubre 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «Les expositions. Le groupe de Saragosse au Centre Culturel Espagnol», L'Orient, 8 diciembre 1965, Beirut.
- Anónimo, «Au Centre Culturel Hispanique. Vernissage de l'exposition du groupe de Saragosse», L'Actualité Libanaise, 11 diciembre 1965, Beirut.
- Anónimo, «El Grupo Zaragoza en acción», Pueblo, Zaragoza, 16 diciembre 1965.
- Z., «Triunfo en Beirut del Grupo Zaragoza», Amanecer, 18 diciembre 1965, Zaragoza.
- Anónimo, «El Grupo Zaragoza en Beirut», Heraldo de Aragón, 24 diciembre 1965, Zaragoza.
- Grupo Zaragoza, «Manifiesto navideño del Grupo Zaragoza», Amanecer, 1 enero 1966, Zaragoza.
- Santos Torroella, «Diatribas contra premios y certámenes (I)», El Noticiero Universal, 5 enero 1966, Barcelona.
- Santos Torroella, «Diatribas contra premios y certámenes (y II)», El Noticiero Universal, 12 enero 1966, Barcelona.
- Zapater, Alfonso, «El Grupo Escuela de Zaragoza va a exponer en París», Heraldo de Aragón, 4 abril 1967, Zaragoza.
- Anónimo, «El Grupo Zaragoza va a exponer en París», Heraldo de Aragón, 11 octubre 1967, Zaragoza.
- Rotellar, Manuel, «El Grupo Zaragoza en París», Pueblo, 11 octubre 1967, Zaragoza.
- Cassou, Jean, «Expositions», Le Figaro Littéraire, 11 octubre 1967, París.
- Alfonso, José María, «París el Grupo de Zaragoza, en su corazón», Amanecer, 17 octubre 1967, Zaragoza.
- Anónimo, «El Grupo Zaragoza expone en París», Heraldo de Aragón, 17 octubre 1967, Zaragoza.
- Anónimo, «Le Groupe Zaragoza», Le Figaro, 19 octubre 1967, París.
- Gállego, Julián, «Zaragoza en París», Heraldo de Aragón, 2 noviembre 1967, Zaragoza.
- Prieto Barral, M.<sup>a</sup> F., «Los cuadros-objeto del Grupo Zaragoza», España Semanal, 12 noviembre 1967, Tángier.
- Prieto Barral, M.<sup>a</sup> F., «Ricardo Santamaría nos habla del Grupo Zaragoza», España Semanal, 19 noviembre 1967, Tángier.
- Rodríguez Martín, «Ayuda municipal al Grupo Zaragoza», Amanecer, 29 diciembre 1967, Zaragoza.
- Anónimo, «Artistas aragoneses en la Galería Prisma», Heraldo de Aragón, 14 abril 1973, Zaragoza.
- Domínguez Lasierra, J., «Una mirada retrospectiva de la primera vanguardia artística zaragozana de postguerra», Heraldo de Aragón, 18 octubre 1974, Zaragoza.
- Domínguez Lasierra, J., «Los Grupos, en la pintura zaragozana contemporánea», Heraldo de Aragón, 30 octubre 1974, Zaragoza.
- Luis J. García-Brandés, «Juan José Vera y los grupos Pórtico y Zaragoza», Heraldo de Aragón, 24 noviembre 1974, Zaragoza.
- Dr. Julián Vizcaíno, «Un día en Riglos (dedicado a los artistas aragoneses)», Heraldo de Aragón, 8 mayo 1977, Zaragoza.
- García-Brandés, Luis J., «Desde los primeros informalismos (entrevista con Juan José Vera)», Heraldo de Aragón, 5 junio 1977, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Galería Berdusán: Homenaje íntimo a Fermín Aguayo», Heraldo de Aragón, 8 enero 1978, Zaragoza.
- Esain, Jaime, «Homenaje íntimo a Fermín Aguayo, en Galería Berdusán», Amanecer, 10 enero 1978, Zaragoza.
- Anónimo, «Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza», Heraldo de Aragón, 11 mayo 1979, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)», Heraldo de Aragón, 13 mayo 1979, Zaragoza.
- Esain, Jaime, «Colegio de Arquitectos: Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)», Amanecer, 20 mayo 1979, Zaragoza.
- Rábanos, Carmen, «Colegio de Arquitectos: Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)», Aragón/ Express, 22 mayo 1979, Zaragoza.

- García-Brandés, José Luis, «Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 9 julio 1981, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Colegio de Arquitectos: Panorama actual de la escultura aragonesa», Heraldo de Aragón, 9 febrero 1982, Zaragoza.
- Rey del Corral, José A., «(Ex)tracto de una década (1957-1967)», El Día, especial Fiestas del Pilar' 83, octubre 1983, Zaragoza.
- Doñate, «Sahún y Vera Ayuso», Heraldo de Aragón, 12 de febrero de 1984, Zaragoza.
- De la Calle, Román, «J. Vera y D. Sahún: La abstracción de Ayer a Hoy», El Dominical, Las Provincias, 19 de febrero de 1984, Valencia.
- Chavarri Andújar, E. L., «Gaya, Vera y Sahún o..., ¿quién mueve la luz?», Las Provincias, 21 febrero 1984, Valencia.
- García Bandrés, Luis J., «El Colegio de Arquitectos retoma el pulso de la abstracción y más pòrtico desde la D.G.A.», Heraldo de Aragón, 2 diciembre 1984, Zaragoza.
- Idoate, A., «Exposición colectiva sobre el panorama del arte abstracto», El Día, 5 diciembre 1984, Zaragoza.
- Fernández Molina, A., «Cuatro abstractos zaragozanos, hoy», El Día, 6 diciembre 1984, Zaragoza.
- García Bandrés, Luis J., «Crónica de 7 días», Heraldo de Aragón, 9 diciembre 1984, Zaragoza.
- I. A., «Muestra itinerante de pintores aragoneses», El Día, 12 diciembre 1984, Zaragoza.
- Anónimo, «La vanguardia del abstracto español, en el Museo de Navarra», Deia, 12 diciembre 1984, Pamplona.
- Azpeitia, Ángel, «Panorama actual del arte abstracto en Zaragoza (I)», Heraldo de Aragón, 13 diciembre 1984, Zaragoza.
- Fernández Molina, A., «Cuatro abstractos zaragozanos, hoy», El Día, 27 diciembre 1984, Zaragoza.
- Arteta, Valentín, «I Abstracción Zaragoza», Deia, 13 enero 1985, Pamplona.
- Andrés, José L., «La exposición itinerante primera abstracción de Zaragoza, se inaugura mañana en Huesca», El Día, 29 enero 1985, Zaragoza.
- Ortega Javier, «11 abstractos de Zaragoza», El País, 2 febrero 1985, Madrid.
- Anónimo, «Hoy se inaugura la exposición Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965», Heraldo de Aragón, 30 abril 1985, Zaragoza.
- García Bandrés, Luis J., «Museo Provincial: Primera abstracción en Zaragoza (1948-1965)», Heraldo de Aragón, 9 mayo 1985, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965», Heraldo de Aragón, 9 mayo 1985, Zaragoza.
- Fernández Molina, A., «Primera abstracción», El Día, 12 mayo 1985, Zaragoza.
- García-Bandrés, Luis J., «Para mañana mismo», Heraldo de Aragón, 1 diciembre 1985, Zaragoza.
- Fernández Molina, A., «Daniel Sahún en la Sala Torre Nueva. Estimulante presencia subjetiva», El Día, 8 diciembre 1985, Zaragoza.
- García-Bandrés, Luis J., «Daniel Sahún en solitario», Heraldo de Aragón, 8 diciembre 1985, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Torre Nueva: Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 12 diciembre 1985, Zaragoza.
- Anónimo, «Una exposición itinerante del Grupo Zaragoza viaja desde hoy por pueblos de la provincia», El Día, 1 febrero 1986, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «I Premio Isabel de Portugal de Arte», Heraldo de Aragón, 29 mayo 1986, Zaragoza.
- Anónimo, «Doble antológica en La Lonja. Juan José Vera y Daniel Sahún: 1948-1986», Heraldo de Aragón, 16 enero 1987, Zaragoza.
- Anónimo, «Vera y Sahún en la Lonja», El Día, 17 enero 1987, Zaragoza.
- Anónimo, «Vera y Sahún: pervivencia de un espíritu», Heraldo de Aragón, 17 enero 1987, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Vera y Sahún en la Lonja», Heraldo de Aragón, 26 enero 1987, Zaragoza.
- Murría, Alicia, «Vera y Sahún en La Lonja. La abstracción como apuesta», El Día, 25 enero 1987, Zaragoza.
- A. M., «II Premio Isabel de Portugal», El Día de Aragón, 12 julio 1987, Zaragoza.
- Anónimo, «Daniel Sahún, en la sala del Mixto-4», El Día, 12 febrero 1988, Zaragoza.
- M. M., «Mixto-4: Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 18 febrero 1988, Zaragoza.
- Murría, Alicia, «La sabia madurez de Daniel Sahún», El Día, 21 febrero 1988, Zaragoza.
- Domínguez Lassiera, J., «Recorrer la nostalgia», Heraldo de Aragón, 5 mayo 1989, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Sahún y Vera, Heraldo de Aragón, 11 mayo 1989, Zaragoza.
- Murría, Alicia, «Doble Abstracción» Diario 16, 12 mayo 1989, Zaragoza.
- Domínguez Lasierra, J., «Recorrer la nostalgia», Heraldo de Aragón, 5 mayo 1989, Zaragoza.
- Orús, Desirée, «La magia de la pintura, en una clase», El Día, 2 junio 1989, Zaragoza.
- Anónimo, «Sahún y Vera en Holanda», Heraldo de Aragón, 15 diciembre 1989, Zaragoza.
- Anónimo, «Vera y Sahún. Los pioneros del abstracto aragonés, en Utrecht. A los holandeses les choca la pintura negra española», Heraldo de Aragón, 19 diciembre 1989, Zaragoza.
- Alutra, «Pintura aragonesa contemporánea», Heraldo de Aragón, 10 mayo 1990, Zaragoza.
- Anónimo, «Daniel Sahún», El Periódico, 21 febrero 1991, Zaragoza.
- Anónimo, «El trazo de Daniel Sahún», El Periódico, 22 febrero 1991, Zaragoza.
- Azpeitia, Ángel, «Alfama. Daniel Sahún», Heraldo de Aragón, 28 febrero 1991, Zaragoza.
- Domínguez Lasierra, J., «El retorno de Santiago Lagunas», Heraldo de Aragón, 1 marzo 1991, Zaragoza.
- Fernández, Pedro C., «El gesto clásico de Daniel Sahún», El Periódico de Aragón, 1 marzo 1991, Zaragoza.
- Murría, Alicia, «La fecunda madurez de Daniel Sahún», suplemento Diario 16, 1 marzo 1991, Zaragoza.

Serrano, Carmen, «Daniel Sahún expone en el Jerónimo Zurita», *El Día*, 3 marzo 1992, Zaragoza.

Zanza, G., «El MAAC presenta a la Escuela de Zaragoza como uno de los cierres de su colección», *ABC Aragón*, 16 mayo 1993, Zaragoza.

López, Héctor, «Daniel Sahún», *Heraldo de Aragón*, 31 enero 1994, Zaragoza.

Tudelilla, Chus, «El deseo de pintar», *El Periódico de Aragón*, 3 febrero 1994, Zaragoza.

Gállego, Julián, «Zaragoza, en el meridiano de París», *ABC de las Artes*, 4 febrero 1994, Madrid.

Labordeta, Ángela, «Daniel Sahún ofrece en esta muestra un recorrido por su última abstracción», *Diario 16*, 12 febrero 1994, Zaragoza.

López, Héctor, «Daniel Sahún y Carmen Carnicer», *Heraldo de Aragón*, 23 febrero 1995, Zaragoza.

Anónimo, «Daniel Sahún desde el interior», *El Periódico de Aragón*, 26 febrero 1995, Zaragoza.

Royo, M. A., «Daniel Sahún aún permite hacer una obra nueva», *El Periódico de Aragón*, 28 febrero 1995, Zaragoza.

Anónimo, «Pinturas de Daniel Sahún», *El Periódico de Aragón*, 9 marzo 1995, Zaragoza.

Anónimo, «Pinturas de Daniel Sahún», *Heraldo de Aragón*, 10 marzo 1995, Zaragoza.

Jiménez Navarro, Cristina, «Desde el interior: Una lección de pintura», *Diario 16*, 15 marzo 1995, Zaragoza.

Azpeitia Burgos, Ángel, «Daniel Sahún», *Heraldo de Aragón*, 21 mayo 1998, Zaragoza.

Anónimo, «Daniel Sahún. Galería Pepe Rebollo», *Heraldo de Aragón*, 30 noviembre 2001, Zaragoza.

Tudelilla, Chus, «La pasión por la pintura de Daniel Sahún», *El Periódico de Aragón*, 30 abril 2005, Zaragoza.

Azpeitia Burgos, Ángel, «Las raíces profundas de Sahún», *Heraldo de Aragón*, 12 mayo 2005, Zaragoza.

Pérez-Lizano, Manuel, «Sahún/ Casas/ Monir Islam/ Roscubas/ Cerco 05», *El Aragonés*, 15-31 mayo 2005, Zaragoza.

Anónimo «El artista Daniel Sahún (Zaragoza, 1933). Pintor», *Heraldo de Aragón, Artes & Letras*, 6 octubre 2005, Zaragoza.



## PALACIO DE SÁSTAGO

### Últimas exposiciones

189. *XVII Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Pintura, 3 - 27 julio, 2003.
190. *Serge Poliakoff. Retrospectiva 1935-1969*, 3 octubre - 10 diciembre, 2003.
191. *Relevos. Broto. Coromina*, 19 diciembre, 2003 - 8 febrero, 2004.
192. *Kalós y Atenas. Arte en Zaragoza, 1963-1979*, 20 febrero - 4 abril, 2004.
193. *El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004)*, 30 abril - 18 julio, 2004.
194. *Fragmentos de Cuba. De los años revolucionarios a la fotografía contemporánea*, 5 - 29 agosto, 2004.
195. *XVIII Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Escultura e instalaciones, 3 - 19 septiembre, 2004.
196. *Miguel Marcos. 25 años*, 1 octubre - 21 noviembre, 2004.
197. *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, 22 diciembre, 2004 - 21 febrero, 2005.
198. *Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo. Antológica (1964-2005)*, 4 marzo - 24 abril, 2005.
199. *Fermín Aguayo, exposición antológica*, 4 mayo - 3 julio, 2005.
200. *Mariano Fález Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)*, julio - agosto, 2005.
201. *XIX Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*, 2 al 18 de septiembre 2005.
202. *Colección Alfonso Artiaco, out of sight, out of mind, fuori dalla vista, fuori da testa, fuera de la vista, fuera de la mente*, 30 septiembre - 11 diciembre, 2005.
203. *Modos de ver. Colección pública de fotografía del Ayuntamiento de Alcobendas*, 21 enero, 2005 - 12 febrero, 2006.
204. *Jean Dubuffet (1901-1985)*, 23 diciembre, 2005 - 12 febrero, 2006.
205. *II Encuentros europeos con el Arte Joven, Interzone*, 22 febrero - 19 marzo, 2006.
206. *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, 7 abril - 25 junio, 2006
207. *XX Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Pintura, 7 julio - 17 septiembre, 2006
208. *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, 5 octubre - 26 noviembre, 2006.
209. *Aquaria. Agua, territorio y paisaje en Aragón*, 14 diciembre, 2006 - 12 enero, 2007.
210. *Pepe Cobo y sus máquinas*, 9 marzo - 23 abril, 2007.
211. *Sahún. La construcción incesante de la pintura. Retrospectiva 1961-2007*, 11 mayo - 1 julio, 2007



Bajo el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza,  
se concluyó la impresión del catálogo de la exposición  
Sahún. La construcción incesante de la pintura. Retrospectiva 1961-2007,  
en la oficina tipográfica de Arilla,  
en la villa de Ejea de los Caballeros de la provincia de Zaragoza,  
el día 4 de mayo de 2007,  
bajo el signo de Tauro.

